

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes. Departamento de Teatro



**EL ESPACIO VINCULAR ENTRE LA PERSONA Y LA ACTUACIÓN EN EL
TRABAJO SOBRE UN TEXTO DRAMÁTICO. ¿CÓMO FUNCIONA LA
MÁSCARA SOCIAL EN ESE VÍNCULO?"**

Trabajo Final Licenciatura en Teatro

Criolani, Sandra Melisa

Docentes Asesoras: Lic. Carolina Cismondi Duarte y Lic. Jazmín Sequeira

Fecha: 2018

ÍNDICE TEMÁTICO

INTRODUCCIÓN

1. CAPÍTULO 1 - ASPECTOS CONCEPTUALES

- 1.1. Situación de actuación. Identidad actoral: *Yo Actor*. Alteridad que le da sentido.
- 1.2. Problema de la *Representación* de un texto escrito. Cruce de la mirada tradicional de Lee Strasberg con la mirada contemporánea de Karina Mauro.
- 1.3. Construcción de Personaje. Poética realista de actuación.
- 1.4. “Mascara Social”. Aportes de la psicología transpersonal de Carl G. Jung sobre los conceptos de “*La máscara y la sombra*” en relación a la persona, para ser aplicados a la construcción del personaje realista.

2. CAPÍTULO 2 - LA MÁSCARA y LOS VÍNCULOS (en *La Patada del Camello*)

2.1. Creación de la máscara en función de la relación con un otro. La confianza como factor relevante.

2.2. Vínculos por Capas

2.2.1. Actor – Actor
Las máscaras de los actores

2.2.2. Personaje – Personaje
Las máscaras de los personajes

2.2.2. Actor – Personaje

2.2.3.1. Relación particular: “Mutualismo escénico”

2.2.3.1.1. Experiencia de Sandra (actriz) en el vínculo con “Pilar” (personaje).
Reflexiones personales.

2.2.3.1.2. Experiencia de Sofía (actriz) en el vínculo con “Candela” (personaje).
Reflexiones personales.

3. CAPÍTULO 3 - METODOLOGÍA.

3.1. El equipo de trabajo: roles y marco formal

3.2. Dinámica de trabajo

3.3. Escribir para actuar: Sobre la antesala de la puesta en escena

3.3.1. La inteligencia del autor necesita de la inteligencia del actor

3.3.2. “Detalle” en la intriga y la actuación en relación a la problemática de la escena. “Latencia” de lo no dicho.

3.3.3. Proceso de escritura. El devenir involuntario del “que decir” y “qué” actuar.

4. CAPÍTULO 4 - PUESTA EN ESCENA

4.1. Sobre el relato y la búsqueda estética: premisas de poética realista, simbólica y metafísica que conviven entre sí.

4.1.1. Sobre el simbolismo

4.2. DESCRIPCIÓN DE LOS DISTINTOS LENGUAJES EN LA PUESTA EN ESCENA DE “LA PATADA DEL CAMELLO”. SU EXPRESION ENTRE LO SIMBÓLICO Y LO REALISTA.

4.2.1. La Luz

4.2.1.1. Climas de “La patada del camello”

4.2.2. El Espacio

4.2.2.1. Mutaciones en el abordaje del lenguaje espacial

4.2.2.2. Planteo de la escenografía

4.2.3. EXPRESION POÉTICO- SIMBOLICA DE LOS LENGUAJES DEL ESPACIO Y LA LUZ

4.2.4. Sonósfera

4.2.4.1. Sonidos en off

4.2.4.2. Voces en off

4.2.4.3. Música

4.2.5. El Tiempo

4.2.6. El simbolismo de los objetos

4.2.6.1. El avión/ útero

4.2.6.2. Las perlas

4.2.6.3. La tormenta.

4.2.6.4. El Minotauro

4.2.6.5. La patada del camello

4.2.7. Realismo en el uso del cuerpo de los actores

4.2.7.1. Actores en escena

4.2.7.2. Riesgos de la poética realista de la actuación

4.2.7.3. La complejidad en la expresión

4.2.7.4. Construir la “vida interna” del personaje. Crear con la “vida interna” del actor.

4.2.7.5. Uso realista de los objetos y del vestuario

4.2.7.5.1. Contraste a nivel visual y simbólico entre los vestuarios de los personajes de Pilar y Candela

4.2.7.5.2. Vestuario del Comisario a bordo

4.3. Ajustes de la puesta en función de los límites de producción y de la realidad de la sala teatral.

5. CAPÍTULO 5 - RECURSOS DE FINANCIACION DE LA PRODUCCIÓN

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

EL ESPACIO VINCULAR ENTRE LA PERSONA Y LA ACTUACIÓN EN EL TRABAJO SOBRE UN TEXTO DRAMÁTICO. ¿CÓMO FUNCIONA LA MÁSCARA SOCIAL EN ESE VÍNCULO?”

INTRODUCCIÓN

“Si tantas son mis posibilidades de ser, ¿por qué he de elegir sólo una?”

La premisa principal de esta investigación se funda en el pensamiento de que todas las personas tenemos una “máscara social”, que nos ayuda a poder pertenecer a nuestro entorno y que mostramos a la sociedad. Pero esa máscara es una especie de “cascarón” que esconde partes ocultas de nuestro ser, que difícilmente sean reveladas (al menos conscientemente).

La persona del actor tiene su propia “máscara social”¹. Y el hecho de vincularnos, los actores, con la actuación tiene que ver con la necesidad y el deseo de dejar de ser y de comportarnos como lo hacemos en la vida cotidiana (con la propia máscara social).

El texto y/o el personaje escrito son un “otro” que nos dan la oportunidad de dejar de ser nuestra máscara, al menos por un tiempo y un espacio determinados, para encontrarnos con otras partes de nuestro ser que se esconden detrás de ella, y que están pidiendo a gritos salir a la luz.

Primeramente, algo que me resulta importante y necesario aclarar, es que mi posicionamiento en esta investigación hace eco de la realidad laboral que vivo desde hace varios años como actriz en Buenos Aires, desarrollándome en teatro, publicidad, televisión y cine, donde comprender los mecanismos actorales de la poética realista es de un gran valor para mi práctica profesional. Por lo que, en los últimos años he puesto el foco de mi formación actoral en el estudio de dichos mecanismos, especialmente de la mano de Augusto Fernández². Y también me resulta interesante agregar que comparto ese ámbito de formación con Sofía González, coautora del texto “La patada del camello” y actriz, y con Ernesto Domínguez, director de esta obra.

Cuando comencé con este proyecto de investigación, ya sabía que lo que iba a hacer partía del trabajo con un texto escrito, “La patada del camello”, de autoría propia.³ Al principio no tenía bien en claro cuál era el foco concreto de investigación. Luego me di cuenta de que mi interés estaba centrado en cómo la actuación es un oficio que “penetra” en la vida personal del actor, porque es la propia existencia humana la que entra en el juego de “actuar”. Y por supuesto, esta existencia humana no es algo sencillo ni fácilmente descifrable, como tampoco lo es el vínculo que cada actor/actriz establece con la actuación. Yoshi Oída (2008) dice que:

¹ Concepto que desarrollaré en el punto 2.4.

² Augusto Fernández, mi maestro de actuación desde hace cuatro años, director y actor formado con Lee Strasberg.

³ El texto fue escrito, pensando en este proceso de investigación, por las actrices Sofía González y Sandra Criolani, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2017.

En términos de la actuación, creo que el ser humano encierra este tipo de belleza tan misteriosa. No siempre es lógico ni coherente. Incluso en la vida real, podemos pedirle a nuestro amante que se vaya, pero cuando ya se ha ido, nos preguntamos por qué decimos esas cosas. En realidad no queríamos que se fuera. Tal vez un psicólogo pueda analizar por qué hemos hecho una cosa tan extraña, pero no estoy seguro de que obtengamos la respuesta correcta. Siempre hacemos cosas extrañas y nunca acabamos de saber por qué las hacemos. Es por eso que es tan interesante encarnar a distintos personajes y, a través de ellos, descubrir qué misteriosa es la vida humana.⁴

Considero que los actores deseamos y necesitamos “ser otros”, descubrir a través de los personajes, como dice Yoshi Oida (2008), cuán misteriosa es la vida humana, y tener experiencias distintas a las de nuestra vida cotidiana, tal vez porque ésta no nos satisface lo suficiente. Y tal vez no nos satisface lo suficiente porque estamos acostumbrados a mantenernos en los límites de “ser nuestra máscara social”, de ser lo que mostramos y creemos que somos, y nada más. Entonces la actuación nos da el permiso para “desenmascarnos” y vivir en el escenario otras y nuevas experiencias de *ser*. Experiencias que tienen que ver con el vínculo, el encuentro: entre la persona del actor y el personaje o el texto; y el encuentro indispensable del teatro, que es el del actor con el público, en el momento presente, vivo y efímero de la actuación en el teatro.

Podemos decir que estos encuentros, estos vínculos (actor- texto, actor-personaje, actor-espectador) son estímulos que no sólo permiten desenmascarnos, sino que además, como dice Jean- Frédéric Chevallier (2011), son “anclas”, espacios que funcionan cuales plataformas de deseo que nos abren a nuevas experiencias, las potencian y elevan por sobre las experiencias cotidianas, y amplifican el presente:

Anclar consiste en *intensificar el presente para volver más activo el estar* y así *dar deseos de hacer más: mirar más, mirar todo*. (...) el ‘hay más de lo que hay’ abre a la experimentación de ‘un presente desmedidamente agrandado’ (Sarraute 1996b, 1693), de un presente vivo.⁵

Entonces, puedo decir que con este trabajo planteo aspectos de una búsqueda artística y filosófica, un tema que tiene como eje central el vínculo entre la persona y la actuación: entre la persona y su “ser actor”, es decir, tener la experiencia de un personaje, de un “otro” que no es sí mismo. Y aquí se nos presentaron algunas cuestiones que nos siguen movilizando, en tres ejes de vinculación posible: **el espacio vincular y la existencia (o no existencia) de límites entre la persona del actor y la actuación**, es decir, ¿cómo nombrar ese vínculo, cómo identificarlo o definirlo, siendo ambos (persona y “actor”) el mismo cuerpo, misma psiquis y misma fuente de

⁴ Yoshi Oida, (2008) “*Los trucos del actor*”, 2008; p. 65.

⁵ Chevallier, J. (2011) *Fenomenología del Presentar, Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 13, 49-83. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/26103/1/23648-82495-1-PB.pdf>

emocionalidad?, ¿puede definirse una frontera entre la persona del actor y la actuación?, ¿cómo funciona?, ¿qué intercambios, qué vínculos, qué espacios habilita esa frontera?; **el vínculo entre el personaje escrito y el personaje teatral**, llevándonos a pensar en que, si el personaje escrito no es teatral (ya que el teatro es acción y presencia), ¿qué significa “construir” un personaje teatral?: ¿qué es lo que el actor hace o deja de hacer para que eso que está en el papel pase al escenario cobrando vida?, ¿es lineal y preciso ese traspaso que el actor media entre lo literal del texto y lo corpóreo de lo teatral?; y, como último eje de cuestionamientos, planteamos el **vínculo entre el actor (persona real) y el personaje (identidad teatral)**, o sea, ¿cuál es la vida que le da el actor al texto?: ¿su vida interior?, ¿su experiencia de mundo?, ¿sus deseos? ¿Qué es lo que del texto estimula al actor y penetra en él ofreciéndole una nueva experiencia de mundo, ampliándole la vida?

Creo que no existen recetas ni generalidades para estas cuestiones. Se trata entonces de investigar y descubrir, cómo estos interrogantes operan en los actores y en el proceso de creación de *“La patada del camello”*.

Cuestiones que pretendo desarrollar y fundamentar en los siguientes capítulos.

1. CAPÍTULO 1 - ASPECTOS CONCEPTUALES

Partiendo de una búsqueda de interés principalmente actoral, y habiendo descrito el tema de estudio, expondré algunos conceptos fundamentales para mi análisis teórico y su indagación en escena.

Karina Mauro (2014), en su trabajo *“Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica”*⁶, plantea que “determinar qué es un actor y cómo debe actuar se basan en indicaciones para producir actuaciones que corresponden con los parámetros ético- estéticos propios de un género”. En este caso, me resulta importante aclarar que la aplicación de los siguientes conceptos corresponde al trabajo sobre una poética realista de actuación.⁷

A continuación, desarrollaré dichos conceptos, ayudada por las lecturas de diferentes referentes del campo de la teoría y de la práctica teatral.

1.1. Situación de actuación. Identidad actoral: Yo Actor. Alteridad que le da sentido.

Uno de los conceptos principales a plantear es el que tiene que ver con la actuación propiamente dicha, con el lugar del actor en la actuación, es decir, la situación de actuación. Karina Mauro (2014) propone y desarrolla los conceptos de “**situación de actuación**” y de “**Yo actor**” como identidad generadora de actuación. Ella aclara que:

“Denominamos “situación de actuación” al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desempeño. De este modo, las acciones ejecutadas en escena, que no necesariamente son distintas a las de la vida cotidiana, hallan justificación y fundamento en el hecho de ser realizadas sin otra razón que la de ser contempladas” (...) Dado que la identificación del actor se da con su tarea, denominaremos a esta identidad *Yo Actor*. El Yo Actor es la identidad mediante la cual el actor se ofrece como superficie para la proyección del espectador. Y, en tanto la posibilidad de la actuación se origina en la necesidad de ser mirado, las funciones del Yo Actor serán entonces las de obtener y preservar la mirada. (...) El *Yo Actor* es la instancia generadora y garante de la situación de actuación.⁸

Si bien, coincidiendo con Karina Mauro (2014), creo que el despliegue frente a la mirada del otro es imprescindible e inherente a la **identidad actoral**, también creo que la acción actoral no tiene justificación sólo por el hecho de ser expuesta frente a otro sujeto, sino que además tiene otra

⁶ Mauro (2014), *“Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica”*

https://www.academia.edu/7516810/Elementos_para_un_an%C3%A1lisis_te%C3%B3rico_de_la_actuaci%C3%B3n_Los_conceptos_de_Yo_Actor_T%C3%A9cnica_de_Actuaci%C3%B3n_y_Metodolog%C3%ADa_Espec%C3%ADfica

⁷ Si bien la poética de la obra involucra recursos simbólicos o metafísicos, la lógica o manera de entender la actuación es realista.

⁸ Mauro, Ob. Cit.

razón que sustenta el despliegue del actor. Creo que el actor se despliega para revelar algo de sí mismo ante los demás. En esa presencia de la “**alteridad**”, de la que habla Denis Guénoun (2004)⁹, el actor también puede revelar algo de su interior, algo que no es reconocido en su situación cotidiana, y que probablemente no sería reconocido sin estar presente en el escenario frente a esa alteridad: la del espectador, así como la del texto o el personaje del papel.

Podríamos decir que la situación de actuación no sólo implica “mostrar-se”, sino también un “algo que mostrar”. La necesidad de ser mirado esconde la necesidad de liberar algo que se esconde en el *interior de la persona* del actor, y la situación de actuación es la que le habilita revelarlo. Coincido con Denis Guénoun (2004) cuando postula que:

“Estar en el escenario, conseguir **liberar existencia en el escenario**, no es sólo estar presente – o estar presente entonces, es mucho más complejo que esto- esta presencia en el escenario, esta existencia, este estar allí en el escenario, debe ser trabajado por una alteridad, para poder entregarse o liberarse. Esta es la función que cumple muy a menudo el texto.”¹⁰

La línea entre lo que es de la persona y lo que es del actor (es decir, la persona en su oficio, en situación de actuación) es difícil de trazar, o quizás no se trate de una línea separatoria, sino de un área difusa, donde funciona este vínculo. Karina Mauro (2014) dice que “la acción actoral no difiere de la acción cotidiana más que por realizarse en un medio situacional determinado.”¹¹ Según ella, el cuerpo cotidiano y el de la actuación son el mismo. Sólo el hecho de hallarse frente al espectador, conquistar y sostener su mirada hace que cambie su medio situacional. Yo adhiero a que el cuerpo es el mismo, exteriormente no cambia: no hay transformación fisiológica ni biológica real. Por más que hiciéramos un uso “poco cotidiano” (o “extra cotidiano”) del cuerpo, éste seguiría siendo el mismo. Y precisamente, en nuestro caso, hacemos un uso cotidiano del cuerpo, ya que la actuación que trabajamos en “La patada del Camello”¹² responde a una poética realista. Pero, a diferencia de lo que postula K. Mauro (2014), considero que más allá de la poética actoral usada, la acción actoral sí difiere de la acción cotidiana. El hecho de estar en esa situación determinada de la que ella habla (la situación de actuación), se activa un funcionamiento diferente en el interior del actor. Yoshi Oída (2008) nos dice que:

Ésta es la magia de la actuación. Lógicamente, cuando actuamos, el cuerpo que aparece en escena debería ser el mismo que el que hemos visto en el espejo del camerino. Nuestro exterior, de hecho, no cambia. Pero cuando empezamos a **actuar desde el interior** potenciando al máximo nuestra imaginación, el público ve algo diferente al reflejo realista. Cuando actuamos en el escenario, trabajamos

⁹Guénoun, D. (2004) *¿Todavía teatro?*, Entrevista acerca del libro *¿Es necesario el teatro?* realizada y editada en video por Benoît Mory y Maïa Nicolas. Recuperado de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/viewFile/227/190>

¹⁰ Guénoun (2004) Ob. Cit.

¹¹ Mauro, Ob. Cit.

¹² “La patada del camello” relata un encuentro clave entre Candela Castro, artista pintora de treinta años, enferma de cáncer de útero que decide esquivarle a la enfermedad, no hacerse cargo de su tratamiento y viajar a Egipto, un destino en el mundo donde cree que tal vez hay una respuesta para sus interrogantes; y Pilar Castro, su abuela, fallecida a los treinta años de edad por haber intentado hacerse un auto aborto producto de una violación efectuada por su marido. La obra se desarrolla en un vuelo de avión, donde, a partir de este encuentro, ambos personajes se influenciarán uno sobre el otro curando el pasado y la realidad de cada uno. Escrita por Sofía González y Sandra Criolani, 2017.

con algo muy conocido: nuestro propio rostro y nuestro propio cuerpo. Pero después sucede algo diferente. Cambia algo fundamental.¹³

Eso fundamental que cambia, creo que es algo muy difícil de explicar o fundamentar, pero podría decir que, como bien lo describe Yoshi Oída (2008), es una puerta que el actor abre hacia su interior, hacia aquello menos conocido (o desconocido) por su cotidianeidad. Y ese deseo de “desbordarse” del plano de la vida cotidiana, de liberarse y expandirse, es el gran motor del actor para exponerse ante otras miradas.

1.2. Problema de la *Representación* de un texto escrito. Cruce de la mirada tradicional de Lee Strasberg con la mirada contemporánea de Karina Mauro.

Algo fundamental de mi propuesta con este proyecto, es trabajar a partir de un texto preexistente. Por lo cual, *a priori*, parecería que se trata de un trabajo sobre “representación” de un texto, desde una postura puramente tradicional.

Karina Mauro (2014) distingue y describe dos posturas o miradas diferentes frente a la idea de “representación”: Por un lado, la ***mirada tradicional***, que toma a la representación en su *carácter transitivo*, es decir, se trata de la “sustitución” de algo por otra cosa, y se privilegia lo preexistente (el texto); y, por otro lado, la ***mirada contemporánea***, que toma el *carácter reflexivo* o “no representativo”, y piensa la teatralidad como “denegación”¹⁴ y desdoblamiento: *es teatro/ no es real*, es decir, el actor realiza una acción que deviene en su duplicación de sentido: la acción real (la que realiza el actor) y la acción teatral (la que realiza el personaje). Las dos coexisten a través del actor y su acción de actuación.

Por una parte, coincido con la mirada contemporánea que privilegia Karina Mauro (2014), para la cual la actuación produce desdoblamiento y podemos discernir, como actores, que lo que estamos haciendo es teatro, por lo tanto no es real. Eso implica valernos de ciertas “convenciones teatrales” para construir “lo teatral” usando los recursos de “lo real”. Por ejemplo: Sofía González, y Sandra Criolani caminamos desde el fondo del escenario hasta la parte de adelante en línea recta y nos sentamos cada una en una silla; mientras establecemos la convención de que “Candela” y “Pilar” vienen del baño del avión y se sientan en sus respectivas butacas. Lo real y lo teatral suceden al mismo momento y no se anulan una a la otra. Por supuesto que esa “convención” de la que hablo, implica construir de tal modo la teatralidad, que nos permita establecer que el fondo del escenario “es el baño”, y que las dos sillas de oficina son “butacas de avión”. El nivel discursivo y el uso de esos elementos, tanto como su repetición, nos permiten establecer el código de la convención: el

¹³ Oída Ob. Cit., p. 82

¹⁴ K. Mauro (2014) explica que “La teoría teatral contemporánea (...) se funda en la denegación. Fernando De Toro (1987) afirma que la denegación produce un enunciado doble y simultáneo, mediante el cual todo elemento presente en escena adquiere una dimensión bifacética: es teatro y, por lo tanto, no es realidad. Por consiguiente, “todo en el teatro resulta ser entonces afirmación de una existencia real y material y al mismo tiempo denegación que anula todo lo real” (De Toro: 1987: 9).” Ob. Cit.

espectador verá dos sillas y dos paneles semiovalados que las contienen a sus lados, dejando un espacio entre una silla y un panel, pero sabrá que, en términos teatrales, es un avión.

También coincido con la autora cuando habla de la trama y del personaje como efecto de sentido:

(...) si la trama o el personaje a representar tienen algún tipo de preexistencia, la misma es de carácter literario o discursivo, pero no teatral en sentido estricto. En términos teatrales, el personaje es un **efecto de sentido** emanado del hecho escénico, más específicamente, de la actuación, y no una causa de la misma.¹⁵

En este sentido, podría decir que en "*La patada del camello*", si bien partimos del texto escrito y nos valemos de su discurso (tanto general como particular de cada personaje) para construir la escena, considero que "Pilar", "Candela" y "el Comisario" escritos en el papel son personajes literarios, pero no teatrales, por más que estén escritos exclusivamente para ser actuados. Dado que, hasta que no está el cuerpo de los actores en situación de actuación, no existen los personajes teatrales.

Por otra parte, considero que, en nuestro caso, esta mirada contemporánea coincide con la mirada tradicional, ya que partimos del texto escrito y en los ensayos buscamos "el encuentro" con ese texto, con los personajes, porque consideramos que ahí hay una "**unidad de lógica**", ya que, como señala Robert H. Hethmon en su libro "*El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*" (1972):

(...) una de las grandes dificultades para el director y los actores frente a una obra escrita, es entender erróneamente la relación del trabajo del actor con respecto a la escena. Para él (Lee Strasberg): "Cada obra tiene una compleja unidad de lógica, pero entre los objetos que derivan de la lógica de una obra, es posible separar y distinguir la lógica de circunstancias previas, la lógica del personaje, la de los objetos sensoriales esenciales, la de la situación y la de un determinado acontecimiento. (...) En realidad, cada cosa tiene una manifestación real. Una causa real tiene una relación real a un resultado real, y esa relación –si no se percibe– puede causar estragos en nuestro entendimiento."¹⁶

Creemos que cada obra escrita (especialmente las de estructura aristotélica, como "*La patada del camello*"), tiene su "unidad de lógica", tal como lo describe Lee Strasberg (1972). Es la obra escrita la que nos está dando contenido para entender cuál es la lógica que se está proponiendo para el accionar en escena, y concebir toda la puesta en escena en función de dicha lógica. Ese contenido forma parte del discurso global de la obra tanto como del discurso particular de cada personaje. Es ese discurso el que nos interesa actuar, mostrar y revelar en escena, tanto con el cuerpo como con los otros elementos de la puesta: la escenografía, la iluminación, el sonido, etc...

¹⁵ Mauro Ob. Cit.

¹⁶ Robert H. Hethmon (1972), "*El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*", Ed. Fundamentos 1972; p. 96

Este cruce de enfoques que le atribuyo a mi posicionamiento, hace eco de que no creo que la *mirada contemporánea* anule a la *mirada tradicional*, ni viceversa.

Mi **propio posicionamiento** se basa en la creencia de que, a nivel de teoría, es posible distinguir claramente y separar estos enfoques, pero a través de la experiencia práctica me doy cuenta de que *ambas miradas pueden dialogar*: podemos partir de la intención de trabajar sobre un texto escrito a “representar”, sin por esto considerar que el texto tiene un lugar prioritario al que la actuación se subordina y el cuerpo del actor viene a sustituir el papel escrito. Sino que, combinando conceptos de las dos posturas, se trata de tomar al texto (y al personaje) como una oportunidad de “situación de actuación” nueva a experimentar por el actor, y una nueva posibilidad de *ser*. Para esto, como actriz, debo poder y querer ir hacia el encuentro con ese texto y ese personaje. Pero esto no impide que a la vez pueda tener la conciencia del desdoblamiento que produce la actuación, pese a que ésta tenga una poética realista y que esta poética provoque más dificultades en la distinción de las dos partes del desdoblamiento. En todo momento puedo (y debo) ser consciente y lúcida de que estoy en situación de actuación, por lo tanto, estoy realizando un accionar real (el de Sandra, la actriz) y a la vez, un accionar teatral (el de Pilar, el personaje).

1.3. Construcción de Personaje. Poética realista de actuación.

Lo aclarado previamente en relación a mi “mirada dialéctica” entre lo tradicional y lo contemporáneo, respecto de la representación en el teatro y la actuación, por supuesto también se aplica a la idea de **personaje**. O sea que, por un lado, comparto la diferencia entre el personaje del papel como literario y el personaje teatral como un “efecto de sentido”, con Karina Mauro (2014); mientras por otro lado, también veo en el personaje escrito y en el texto (aunque no sean “teatrales”) a una “alteridad” que nos permite expandir la presencia (Guénoun) y a su vez encontrar allí la “unidad de lógica” para accionar en escena (Lee Strasberg).

Sin embargo, reconozco que la elección de una **poética realista de actuación**, y el hecho de trabajar la **construcción del personaje** sobre un texto previo, tienden hacia la postura tradicional. Por lo que, en este punto, puedo apoyarme especialmente en la mirada stanislavskiana de Lee Strasberg (1972), con respecto al concepto de “realidad” y a la realidad que debe presentar el actor en escena:

El concepto de realidad abarca la sensación de que “únicamente pueden ocurrir tales cosas en la naturaleza”. Esto encierra un sentido de cosas que se han dejado sin decir o sin especificar e induce a la creencia de que la realidad misma no puede nunca ser reducida completamente a expresión. La habilidad del actor para presentar esta realidad no pronunciada y no especificada reside en su imprescindible contribución, y él debe tratar con ella “precisa e intensamente”. Strasberg trabaja para

capacitar a los actores para que “sirvan” a la obra creando la completa expresión de la realidad que su “material humano” hace posible.¹⁷

Si bien Lee Strasberg (1972) asume una postura de “representación del texto”, al decir que el actor debe “servir” al texto, me resulta interesante y estimulante el enfoque suyo respecto del **material humano** que aporta el actor. Material humano indispensable para una obra de teatro, que trasciende al texto, ya que no se limita a “las palabras” que dicen y a las acciones que realizan los personajes, sino al contenido que involucra las “circunstancias dadas”¹⁸ de éstos. Circunstancias que pueden ser creadas y llenadas sólo con la creación de la **vida interior** del personaje, (pensamientos, sentimientos, emocionalidad, experiencias), para lo que es necesario que el actor aporte su propio **material interno**, y sea capaz de darle **expresión exterior**. Mi maestro Augusto Fernández, dice que “se necesita conocer cómo está hecho uno por dentro y tratar de traerlo a la conciencia para que esté disponible. Pero tengo que traerlo a las sensaciones, tengo que poder ‘traerlo acá’ con la expresión, creando **momento a momento**.”¹⁹

Lee Strasberg (1972) propone una preparación del actor que parte del conocimiento de sí mismo, de sus propias limitaciones físicas, psicológicas y emocionales, porque ese es el instrumento con que cuenta, y hay que conocer los propios límites para poder trabajarlos en la búsqueda de “algo más”: algo más desde el interior, algo más hacia el exterior. Si bien nosotros no estamos basándonos estrictamente en los ejercicios de “preparación para el actor” que él propone (en gran medida, basados en el Método stanislavskiano), sí me interesa su mirada reflexiva y teórica sobre la práctica del actor, y es la que, en gran medida, estamos aplicando en la construcción de los personajes.

Esta propuesta de Lee Strasberg (1972) no se dirige solamente a la actuación realista. Él aclara que:

Lo esencial al tratarse de cualquier tipo de diálogo – y no ya poético- es encontrar detrás de cada palabra la expresión y el comportamiento que les den vida, para que surjan de una manera lógica, del personaje que está en el escenario. Esta clase de problemas tienen una solución más sencilla con las obras realistas que con las poéticas porque la conexión entre la palabra y a experiencia es más fácilmente imaginable.²⁰

Continuando la línea de lo citado de Strasberg (1972), en nuestro caso, la conexión entre la palabra y la experiencia es, probablemente, más fácil de imaginar, ya que los personajes usan una lógica cotidiana (no poética ni extrañada) de hablar y de comportarse, y eso, de alguna manera, “nos acerca” como actores, a ellos.

¹⁷ Hethmon; Ob. Cit., p. 38.

¹⁸ Augusto Fernández, mi maestro desde hace cuatro años, director y actor formado con Lee Strasberg, dice que las “circunstancias dadas son aquellas que dan contexto de pensamiento y emocionalidad al personaje, y tienen que ver con su pasado y con cómo influye éste en su presente.”

¹⁹ Apuntes propios de clases con Augusto Fernández.

²⁰ Hethmon, Ob. Cit., p. 41.

Volviendo a citar a Augusto Fernández²¹, coincido con él en que “todo ser humano, en cada momento, ‘hace una escena’ para expresar y expresarse a sí mismo lo que quiere, y esa escena está por encima de la palabra, la palabra es un devenir de la escena y antes de la palabra está la expresión”. Lo que buscamos construir en los personajes de “*La patada del camello*” son *las escenas* que ellos le hacen a los demás y se hacen a sí mismos, de acuerdo a la situación y las circunstancias en las que están inmersos. Eso es lo que tratamos de comprender y de conocer tanto los actores como el director: ¿cuáles son las escenas que hacen y se hacen “Pilar”, “Candela” y “el Comisario”? Buscamos una lógica de verosimilitud aparejable a la vida cotidiana, tanto en el pensamiento como en el uso del cuerpo, con el propósito de descubrir y crear la lógica de cada personaje y su comportamiento (sabiendo que éste varía de acuerdo al actor que lo haga) en la acción escénica. Para lo cual, uno de los medios que utilizamos es el de investigar en la vida y a través de material documental, por ejemplo, sobre las experiencias que los personajes tienen y que son desconocidas para nosotros, en nuestra vida cotidiana.

A su vez, como dijimos antes, al ser tratado de manera realista, lo ficcional del personaje remite a lo real de un ser humano. Pero, en nuestro caso, el personaje no remite a la representación de una persona en particular, sino a una especie de síntesis de comportamientos humanos determinados. Esos comportamientos escogidos para el personaje, ayudan a posicionar la obra en su discurso, mas allá de que sean o no aparejables a los comportamientos del actor que lo hace. Máximo Gómez, por medio de su trabajo “El concepto de personaje teatral y sus variables” (2012) nos ayuda a explicar esto, enunciando que:

En este sentido, el personaje no pertenece a lo real, no es la persona que sí marcha hacia el futuro con el peso de su historia; pero aún sin pertenecer al mundo real, su función simbólica redefine la imagen de persona de la que es mímesis y la reposiciona en un mundo cargado de intereses, ideologías, deseos, valores y sueños. La función simbólica de la que se reviste el personaje y por ende toda la experiencia teatral redefine lo real, pues lo reviste de diferentes capas de ficción, que la maquillan y permiten su redefinición y relectura. Es esta una condición política del teatro, en la que el personaje también se encuentra inmerso. La relación entre lo ficcional y lo real es dialéctica, ya que la ficción se nutre de lo real y lo vuelve extraño al interpretarlo. Así se enrarece lo cotidiano y por ese acto se distancia, quiebra su alienación, para hacer aparecer nuevamente lo que la rutina mantenía oculto: el valor del sentido. El personaje, construido por el actor con todo lo que implica la función mimética del hombre, simboliza lo real que adquiere un nuevo brillo y el espectador tiene la posibilidad de reposicionarse frente al mundo y reencontrarse como sujeto.²²

A través del personaje, de su función simbólica, la obra habla de la mirada que sus creadores tienen sobre un determinado recorte de la realidad, y le da la posibilidad al espectador de revisar su propia lectura. En “*La patada del camello*”, al poner en escena a dos personajes femeninos que tienen una gran diferencia generacional (Pilar está situada en el año 1968 y Candela en 2018), se

²¹ Apuntes propios de clases con Augusto Fernández.

²² Gómez, Máximo *El concepto de personaje teatral y sus variables*, Cuadernos El Picadero, cuaderno número 24, Buenos Aires; 2012 <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/9/24.pdf>

presentan dos símbolos de lo real completamente diferentes: los personajes de Candela y Pilar, mas allá de estar más o menos cerca (estética, psicológica y emocionalmente) de las actrices que los hacemos, remiten a dos síntesis de comportamientos y a dos visiones del mundo muy distintas (y en gran medida opuestas) que caracterizan la evolución de la historia de la mujer en nuestro país, y en el mundo. La actuación presenta esos símbolos de miradas diferentes del mundo que son los personajes.

1.4. “Máscara Social”. Aportes de la psicología transpersonal de Carl G. Jung sobre los conceptos de “La máscara y la sombra” en relación a la persona, para ser aplicados a la construcción del personaje realista.

Para comenzar, cabe aclarar que la concepción de *máscara* utilizada en este trabajo no refiere a la máscara física, al objeto, como puede ser la máscara neutra o las máscaras balinesas o venecianas, sino que estoy hablando de la máscara en términos de aquello detrás de lo cual “se esconde algo”, aquella imagen que cubre algo que está adentro. No se trata de una especie de contención o sostén, sino más bien de un “frente”, un fino envoltorio, una superficie que cubre un contenido, pero que no necesariamente lo refleja. Y llevo a este concepto a lo social, “*máscara social*”, porque responde al comportamiento de la persona en relación a otros.

Mi interés con el postulado de este concepto tiene dos aristas: una tiene que ver con el reconocimiento de que todas las personas tenemos una (o más) máscara social; y el segundo, con trasladar este concepto de la máscara de la persona, al personaje, dado que la poética actoral que estamos trabajando es realista y la observación de la realidad y de las lógicas de funcionamiento de las personas en la vida cotidiana está muy presente en la construcción de los personajes.

Para desarrollar este concepto de máscara social, me apoyaré en estudios realizados sobre la conceptualización de la psicología analítica de Carl Gustav Jung (1976), acerca de los conceptos de “**persona**” y de “**sombra**”, y en algunas citas extraída de su bibliografía. Sin pretender entrar en un análisis profundo sobre teoría psicológica, sino extrayendo estos conceptos para luego poder aplicarlos al funcionamiento de la actuación y a la construcción del personaje, puedo citar lo que Jung (1976) postula sobre “persona”:

Mediante su identificación más o menos completa con la actitud adoptada en cada caso engaña cuando menos a los demás, y a menudo se engaña también a sí mismo, en lo que respecta a su carácter real; se pone una *máscara*, de la que sabe que corresponde, de un lado, a sus intenciones, y, de otro, a las exigencias y opiniones de su ambiente; y en ello unas veces prepondera un elemento y otras el otro. A esa máscara, es decir, a la actitud adoptada ad hoc, yo la llamo *persona*. Con ese término se designaba la máscara que en la Antigüedad llevaban puesta los actores teatrales.²³

²³ Jung, Carl Gustav. (1976) “*Obra completa. Volumen 6. Tipos psicológicos.*”; p. 758.

Jung (1976) asocia la máscara directamente a la persona²⁴, así como en el latín “persona” significa “mascara del actor”²⁵, y le atribuye a la máscara la actitud que el sujeto adopta en función de su ambiente, es decir de su ámbito social. Según él, el sujeto puede desarrollar una o varias máscaras (personalidades) de acuerdo al contexto en el que se encuentre: no tenemos la misma actitud frente a nuestro grupo de amigos, que ante nuestra pareja o nuestra familia, o ante un vecino o el mozo que nos atiende en un bar que frecuentamos poco; y que estas actitudes (personalidades) pueden ser muy diferentes una de la otra. Sin embargo, en un sujeto considerado “normal”, es decir, que al menos no padece una patología en relación a la personalidad, suelen prevalecer ciertas características de comportamiento que se repiten en sus diferentes ámbitos, y que forman los rasgos característicos de su personalidad, a los que denominaremos, en su conjunto, “máscara social”.

Por otra parte, Peter Brook (2010), en su libro “Más allá del espacio vacío”, dice que:

Ya se ha convertido en un tópico casi universalmente aceptado decir que todos llevamos máscaras todo el tiempo. Pero a partir del momento en que uno acepta eso como cierto y empieza a hacerse preguntas al respecto comprende que la expresión facial habitual, o bien oculta que no se corresponde con lo que sucede realmente en el interior de la persona (de manera que, en ese sentido es una máscara), o bien es una versión adornada: revela el proceso interno de una manera más halagadora o atractiva; o sea que da una versión mentirosa. El débil “pone cara” de fuerte, y viceversa. Nuestra expresión cotidiana es una máscara en el sentido de que es **encubrimiento o mentira**; no está en armonía con el movimiento interior.²⁶

Peter Brook (2010) nos introduce la idea que me interesa analizar sobre la contraposición que existe entre la máscara y aquello que oculta, pues la máscara generalmente está creada con los rasgos opuestos de lo que oculta, es la equiparación que la persona puede encontrar al no querer o no poder manifestar lo que está en su interior. A eso que está en el interior, que se sitúa especialmente en el inconsciente, C.G. Jung (1976) le llama “**la sombra**”, y corresponde a otro de sus “arquetipos”²⁷ y la define como:

La parte inferior de la personalidad. La suma de todas las disposiciones psíquicas personales y colectivas, que no son vividas a causa de su incompatibilidad con la forma de vida elegida conscientemente y se constituyen en una personalidad parcial, relativamente autónoma en el inconsciente con tendencias antagónicas. La sombra se comporta respecto a la consciencia como compensadora, su influencia, pues puede ser tanto negativa como positiva. Como figura onírica la

²⁴ Vale aclarar, con respecto a la asociación que Jung hace entre “mascara” y “persona”, que aquí no la mantendremos, y que utilizaremos el término “persona” para denominar lo que él llama “sujeto” (que abarca a la máscara, ya que es quien la desarrolla).

²⁵ Significado de “Persona”, según la Real Academia Española: Del lat. *persōna* 'máscara de actor', 'personaje teatral', 'personalidad', 'persona', este del etrusco *persu*, y este del gr. *πρόσωπον* *prósōpon*.

²⁶ Brook, Peter. (2010) “Más allá del espacio vacío” Alba; p. 363

²⁷ Arquetipo Junguiano: remite a un constructo propuesto por Carl Gustav Jung para explicar las «imágenes arquetípicas», es decir, todas aquellas imágenes oníricas y fantasías que correlacionan con especial similitud motivos universales pertenecientes a religiones, mitos, leyendas, etc. Se tratarían de aquellas imágenes ancestrales autónomas constituyentes básicos de lo inconsciente colectivo (https://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo_junguiano)

sombra tiene el mismo sexo que el que sueña. Como parte del inconsciente (véase allí) personal, la sombra pertenece al Yo; pero como arquetipo (véase allí) del “adversario” pertenece al inconsciente colectivo (véase allí). El devenir consciente de la sombra es el trabajo inicial del análisis.²⁸

La sombra es aquello que la persona (o sujeto) oculta porque no es compatible con lo que la sociedad desea de ella o con lo que la persona cree que la sociedad desea. Por lo tanto, a fin de pertenecer a la sociedad, a un grupo social, la persona oculta sus rasgos considerados (inconscientemente) por sí misma, como negativos o inapropiados para ser mostrados a los demás, y lo hace tras la máscara de su personalidad, a lo que llamamos “máscara social”.

Basados en la mirada de C.G. Jung (1976) y de Peter Brook (2010), quienes apuntan a que la máscara está construida como el opuesto de lo que oculta, podemos aplicar este funcionamiento que le corresponde al sujeto (persona), a la construcción del personaje. Con esta búsqueda, puedo ampararme en el desarrollo teórico de la técnica que propone Susan Batson (2007)²⁹, cuyo enfoque de estudio actoral ha sido tomado de la psicología “junguiana” y la literatura. Ella dice que:

(...) a todos nos conduce una **necesidad**, *Need*, a lo largo de nuestras vidas y ésta está conectada a nosotros desde que tenemos 5 años. Me di cuenta de que esta necesidad es el gran propulsor de nuestras vidas y de que tratamos de cubrirla con lo que yo llamo una *Public person*, una **máscara social**, y lo hacemos para esconder esa necesidad y que nadie la vea. Cuando esa necesidad no se cubre y creemos que no se va a cubrir nunca es el *Tragic flaw*, un **error trágico**. Este error es lo que destruye vidas, lo que hace que la gente no consiga lo que quiere lograr y que lleve a cabo una serie de comportamientos autodestructivos que evitan que consigan sus objetivos. Esas tres dimensiones son las que yo considero que son la base de la creación de otro ser humano que hable y camine, un **personaje dotado de realidad y de verdad**.³⁰

En la construcción de los personajes de “La patada del camello” son muy importantes estas consideraciones propuestas por Susan Batson (2007). Ella toma al personaje como la creación de un ser “dotado de realidad y de verdad” y trabaja su composición desde el paralelismo con las personas, asumiendo la “necesidad” que se esconde, como el principal fundamento de la adquisición de una “mascara social”. Tomando el ejemplo del personaje de “Pilar”, ésta se manifiesta aparentemente como una persona alegre, muy comunicativa, sin demasiados problemas y con una mirada simple y clara sobre distintos tópicos, incluso le provoca cierta incomodidad la homosexualidad o bisexualidad de “Candela”. Debajo de esta máscara, lo que se está escondiendo es una persona completamente en crisis emocional, angustiada y triste por haber abandonado a su hija y su hogar, víctima de violencia familiar, con deseos homosexuales reprimidos. Lo que esconde en el fondo es una gran necesidad de ser amada, respetada y escuchada por el otro. Como esta necesidad no ha podido ser satisfecha y tampoco puede seguir siendo negada por ella, choca contra

²⁸ Jung, p. 170.

²⁹ Susan Batson es una productora, actriz, autora, coach de actores y miembro vitalicio del “Actors Studio”.

³⁰ Batson, Susan, (2007) *Truth: Personas, Needs, and Flaws in the Art of Building Actors and Creating Characters*.

la máscara de “simpatía y sociabilidad” y se produce lo que Susan Batson define como error trágico, que es la destrucción del personaje: su muerte.

De esta manera, la máscara y lo que oculta, nos resulta una dualidad de gran riqueza para la composición de los personajes.

2. CAPÍTULO 2 - LA MÁSCARA y LOS VÍNCULOS (en La Patada del Camello)

“Mi valentía de sostener la careta ha llegado hasta acá. Acá empieza mi valentía de soltarla.”

La premisa sobre la que me asiento para desarrollar este capítulo, es que: **en todo vínculo hay máscaras**. Como postulaba en el capítulo anterior, en relación al concepto de máscara que propone C. G. Jung como “arquetipo” de la persona, ésta se crea, principalmente en función de lo social, de la necesidad del sujeto de pertenecer a un grupo, o incluso de la pertenencia involuntaria a él. Pero puedo observar que la mayoría de las personas, ante una situación social, tratamos de adoptar la actitud que consideramos más apropiada para poder mantenernos en “armonía” con el entorno y poder ser respetados y amados por los demás. Es decir, consciente o inconscientemente, por lo general no hay una “transparencia” absoluta entre lo que sucede interiormente y lo que expresamos en el exterior. Muchas veces a esa transparencia tampoco la tenemos con nosotros mismos.

Lo que me interesa en este capítulo, es poder aplicar esta idea de máscara social a los vínculos que surgen en el trabajo de actuación, y específicamente al proceso de puesta en escena que estamos realizando con “*La patada del camello*”.

2.1. Creación de la máscara en función de la relación con un otro. La confianza como factor relevante.

Como dijimos, la máscara se crea en función de esconder algo que uno no quiere revelar a otros, o revelarse a sí mismo. En relación a otros, la máscara (o actitud social adoptada) varía de persona a persona, y de acuerdo a “con quién” me relacione. Y creo que algo que juega muy en primer plano en relación a la máscara en los vínculos, es el factor de **la confianza**³¹. Creo que mientras mayor grado de confianza y mayor conocimiento mutuo haya entre los sujetos que integran el vínculo, más entrega habrá y, entonces, más probabilidades de que la máscara caiga. Y no caerá sólo porque habrá más oportunidades para que esto suceda, sino porque la profundidad del vínculo hace que el otro pueda penetrar más en el interior de uno, que es la zona donde la máscara tiene poco por hacer, ya que se ubica primordialmente en la superficie de la persona.

³¹ Según Laurence Cornu, doctora en filosofía: “la confianza es una hipótesis sobre la conducta futura del otro. Es una actitud que concierne el futuro, en la medida en que este futuro depende de la acción de otro. Es una especie de apuesta que consiste en no inquietarse del no-control del otro y del tiempo”. <https://confias.wordpress.com/que-es-la-confianza/>

2.2. Vínculos por Capas

2.2.1. Actor – Actor

Las máscaras de los actores

El vínculo entre los actores, fuera de la situación de actuación es un vínculo que, desde mi punto de vista, incide a nivel de dinámica de grupo, e incluso también en el despliegue actoral. Y el factor “confianza” es muy importante en el trabajo de actuación.

Creo que no es siempre directamente proporcional el grado de confianza que podemos tener los actores en el trato cotidiano, con el que tenemos arriba del escenario. Es decir, podría comenzar a trabajar con alguien que apenas conozco y que, sin embargo, por compartir cierta forma de encarar el trabajo y de ver la actuación, la confianza en escena aparece enseguida. Lo mismo podría suceder al revés.

De todos modos, creo que, en la medida que uno desarrolla más trabajo en conjunto con otro, la profundidad y complejidad del vínculo es mayor, y a la vez se desarrolla más claridad y confianza en la dinámica de trabajo a compartir, lo que habilita mayor entrega. Pero sostengo que, como dije al principio, en todo vínculo hay máscaras, y el que se crea entre los actores de un mismo proyecto no es una excepción. Los actores, como todas las personas, tenemos miedos, inseguridades, orgullos, necesidades, así como deseos, que ocultamos y que son nuestras “sombras”, con las que vamos a los ensayos, y frecuentemente con las que subimos al escenario.

Entre los actores de “*La patada del camello*” hay diferentes grados de profundidad en los vínculos y, por lo tanto, distintos grados de confianza a nivel personal. Eso se nota en la actitud adoptada de unos para con otros durante el trabajo. Por ejemplo, Sofía González y yo, tenemos una relación de amistad, de compañerismo y de trabajo conjunto que comenzó previamente al inicio de este proyecto, e incluso estudiamos con el mismo maestro, por lo que tenemos ciertos intereses y búsquedas actorales en común, y eso, en escena, nos da confianza y amparo como actrices: sabemos que la otra está ahí, y que *podemos entregarnos*. Por esta confianza, sucede también que entre nosotras nos atrevemos a ser más transparentes, más sinceras, a tener menos filtros que con los demás integrantes del grupo, e incluso a veces, ante algún problema, somos más crueles o duras con la otra y eso suele llevar aparejadas ciertas situaciones poco convenientes para la fluidez del trabajo y la armonía del grupo.

Encuentro que a través de mi vínculo con Sofía González se me quita la máscara más fácilmente que con los demás, y aparecen partes de mis “sombras”. Sin embargo, esa misma confianza y el grado de conocimiento mutuo hacen que también se construyan otras máscaras entre nosotras, más “benignas” y favorables al clima de trabajo, y que las usamos para equilibrar las energías entre ambas: por ejemplo, cuando alguna de las dos está muy nerviosa o tensa por alguna razón, la otra se pone la máscara de la prudencia, de la tranquilidad, de la tolerancia y de la contención (aunque quizás por dentro haya nerviosismo y enojo), y eso ayuda a evitar situaciones

conflictivas contraproducentes. Así mismo, cuando se crea una tensión entre las dos actrices y ésta persiste durante el ensayo, observo que en cierta medida eso se traslada a los personajes, lo cual (por poco profesional que esto suene) suele “servirnos” para actuar, puesto que se genera una relación en cierta medida análoga a la de los personajes.

El vínculo con Federico Ferreyra, (actor) es completamente distinto al vínculo nombrado recientemente con Sofía González, ya que con él no he coincidido en proyectos anteriores ni en lugares de formación actoral y, tanto Sofía González como yo, mantenemos con él una relación más estrictamente profesional, por decirlo de alguna manera (nos conocemos y relacionamos sólo en situación de ensayos), por lo que las máscaras que más frecuentemente se presentan con Federico, fuera de la situación de actuación, son la de la simpatía, la prudencia, la cautela y la del profesionalismo. Sucede además en el vínculo con el actor que, al haber sido integrado al grupo ya avanzados los ensayos, y al tener menos responsabilidades sobre la obra en general, el nivel de expectativas y de exigencia hacia él, es menor y más permeable que el que tenemos entre las actrices.

2.2.2. Personaje – Personaje

Las máscaras de los personajes

En los personajes de “La patada del camello”, siendo creados bajo una poética realista de actuación, también aplica la idea de “máscara” y de “sombra”. Esto está sugerido desde el texto, y con la actuación nos proponemos profundizarlo.

Tanto “Pilar” como “Candela” usan máscaras que esconden sombras. Y esas máscaras (con sus respectivas sombras) se ven afectadas por el vínculo que se genera entre ambas. En el caso de “Pilar”, puedo decir que la máscara que primero aparece frente a “Candela” es la de “lo políticamente correcto”: la extrema simpatía, la sociabilización, las buenas costumbres y modales, las creencias moralistas y convencionales respecto de la religión y del sistema patriarcal, entre otras. De esa manera, con esa máscara (inconscientemente creada) ella se muestra ante “Candela”, con quién busca relacionarse abierta e insistentemente. Por supuesto, como sugiere Susan Batson (2007), toda máscara esconde una necesidad y se funda, generalmente, en su opuesto.

Entonces, tomando el caso de “**Pilar**”, la sombra que esconde dicha máscara es precisamente la de una mujer con deseos completamente opuestos a los cánones establecidos: está enamorada de su mejor amiga, no le gustan los hombres, no desea ser madre (sólo lo fue por causa de violación), está en un estado de crisis de angustia muy grande (no es feliz con su vida), es víctima de violencia de género, y víctima de un aborto clandestino mal realizado que la lleva a la muerte. La gran necesidad que esconde detrás de esa máscara y por lo que está pidiendo a gritos en su interior, es por ser amada, respetada y por poder tener libertad para elegir sobre sí misma, sobre su vida. Claramente no ha podido resolver su situación en vida, y eso la ha llevado a cometer lo que Susan Batson (2007) llama “*error trágico*”, que es su propia destrucción. Por supuesto, todas sus circunstancias y la inevitabilidad de su error trágico, la propia muerte, están condicionadas e

inducidas por un contexto sociopolítico y religioso remontado a los años `60s de una clase media-alta argentina, cuyo modelo de vida y cuyas expectativas sobre una mujer de treinta años son absolutamente incompatibles con lo que su “ser interior” desea.

Frente a “Candela”, “Pilar” se muestra del modo en que cree que cubrirá las expectativas de otra mujer de su misma edad, es decir, proyectando en ella el modelo de su época, entonces juega el rol de su máscara exponencialmente. Sin embargo, se encuentra con alguien que, lejos del modelo esperado, es una mujer poco convencional, con pensamiento y forma de vida liberal, sin condicionamientos o ataduras religiosas y que, aparentemente, puede decidir con libertad sobre su propia vida.

Por otra parte, “**Candela**” se muestra ante “Pilar” como una mujer absolutamente resuelta y decidida, de pocas palabras y sin interés en relacionarse con los demás; mientras en su interior esconde una enfermedad grave con posibilidades de cura, sobre la que no puede tomar una decisión, esconde el miedo a la soledad absoluta y al desamparo, y esconde el deseo de ser madre.

Ambos personajes se encuentran, y en ese encuentro, se reflejan sus sombras. Al comienzo no pueden verlas, entonces las rechazan y eso genera situaciones conflictivas entre ellas. Pero a medida que el vínculo avanza, ambas dejan caer su máscara. El vínculo se convierte en revelador para ambas: “Candela” descubre que no desea dejarse morir y decide curarse; “Pilar” descubre que está muerta y cuál fue la causa de su muerte. Ambas se liberan a partir del encuentro, del vínculo.

El vínculo las “desenmascara”.

Por otra parte, así como Jung (1976) observa que las personas adoptamos distintas actitudes (máscaras) dependiendo frente a quién nos encontramos, los personajes de la obra muestran diferentes máscaras según con quién se relacionan. Pilar, por ejemplo, ante Candela muestra la cara o máscara que describimos. Ve en ella una posibilidad de vínculo amoroso, de amistad, compañerismo y compatibilidad de género, entonces busca y necesita vincularse con Candela. Con el “Comisario” a bordo, Pilar muestra su máscara de frialdad, la defensa y el rechazo, develando la desconfianza que le produce el género masculino, producto, en gran medida, de la situación de violencia vivida con su marido.

El nivel argumental de la obra con el recorrido y transformación de los personajes, resulta análogo a mi interés sobre el vínculo entre la persona y la actuación. Ya que el encuentro entre “Pilar” y “Candela” implica la liberación de ambas; mientras el vínculo del actor con la situación de actuación es una oportunidad de liberación para él.

A nivel de construcción de los personajes, con respecto de los vínculos, puedo decir que, a diferencia de la relación de confianza que tenemos Sofía y yo como actrices y amigas, entre “Pilar” y “Candela” el vínculo es el de dos desconocidas (con lazos sanguíneos desconocidos por ambas) con una postura y una mirada sobre la vida aparentemente opuestas. En ese sentido, “lo real” y “lo teatral” se oponen, e implica más desafío actoral generar el vínculo de los personajes, lo cuál, en lo personal, vuelve más interesante el trabajo.

2.2.3. Actor – Personaje

“(…) si nuestra cara funciona tan bien como máscara, ¿Cuál es el objeto de ponernos otra cara?”³²

¿Cuál es el objeto de ponernos otra máscara?, nos pregunta Brook (2010) ¿Cuál es el objeto de taparnos si ya hicimos ese trabajo? Quizás la máscara de la escena no sea para cubrir, sino para descubrir lo que hay detrás. ¿Y cómo saber lo que hay detrás, sin saber siquiera lo que aparece en la superficie? Peter Brook (2010) nos habla de “**salir de nuestro caparazón**”.

En este punto me interesa responder a estas preguntas, desarrollando qué implica para mí esta premisa que instala Brook (2010), sobre “salir de nuestro caparazón”.

Este es el vínculo que me resulta más interesante en el desarrollo de este trabajo. A este vínculo voy a llamarle “**encuentro**”. Según la Real Academia Española, esta palabra tiene varios significados, pero los que me resultan más apropiados para hablar de la relación entre el actor y el personaje son los que hablan de “encuentro” como:

“Acto de coincidir en un punto dos o más cosas, a veces chocando una contra otra.”

“Entrevista entre dos o más personas, con el fin de resolver o preparar algún asunto.”³³

Es decir, el actor, cuando prepara una obra de teatro, en este caso, partiendo de un texto preexistente que incluye personajes, se encuentra con este “otro” con quien, desde mi punto de vista, entabla una **relación dialéctica**.

Por un lado, el personaje del texto (literario) le da al actor la posibilidad de tener la experiencia “del papel”, una experiencia que, lejana o cercana, es distinta a la de la persona. En este sentido, como hemos mencionado, Denis Guénoun (2004) habla del personaje (al igual que del texto y de otros medios) como una “**alteridad habilitadora**” de experiencia y posibilitadora de una liberación por parte del actor. Él dice que:

Si decido dirigir Fedra, o actuar el papel de Fedra, es para entregar o liberar algo en el escenario, y el texto, el poema que se llama Fedra, y precisamente las partes –*parts*- los rollos del papel –*rolo, il rolo*- que representan el papel de Fedra van a hacerme trabajar por el hecho de entregarme, de liberarme por la profundidad de una alteridad. Necesito, para entregar lo que intento entregar de mi vida, de mi existencia, trabajar algo muy extraño a mí. Algo en particular. En el fondo, el hecho de entregarme es una experiencia del ser, una prueba del ser, y lo que ayuda a ampliar el campo de dicha experiencia, lo que ayuda a mostrar algo que no se consigue en la vida ordinaria, es esta experiencia de **alteridad**. Puede ser el texto. No sólo cuando está escrito por otra persona.³⁴

³² Brook; Ob. Cit., p. 364.

³³ Diccionario Real Academia Española (<http://dle.rae.es/?id=FAvLKfB>)

³⁴ Guénoun (2004) Ob. Cit.

Conuerdo con él, y considero que la experiencia que nos abre el “encuentro” con un personaje nos permite a los actores *romper nuestro caparazón*, correr nuestra propia máscara social y entregar algo que está escondido en nuestro interior. En este sentido, **el personaje es una máscara que funciona como antimáscara**. Máximo Gómez aporta, en este sentido y en cuanto a la *construcción del personaje*, lo siguiente:

Esa *construcción*, es un recorte, un campo de fuerzas producido por la polarización de algunos elementos, *una máscara que guarda el sello de un vacío*: aquel que se produce por el desecho del actor, que decide lo que no es, para ajustar una forma. Pero el vacío dialoga permanentemente con la forma y nutre la máscara con las voces calladas. Es el lado de la luna que no se ve desde la tierra pero hace sentir su presencia.³⁵

El personaje es una máscara que está nutrida de las voces calladas por el actor, las voces que hablan desde el vacío. Las palabras, así como los silencios y los gestos de los personajes, dejan filtrar los “no dichos” de la persona del actor.

En nuestro caso, al haber escrito el texto las actrices, ese “otro” (personaje literario) también partió de nosotras, y presumo que a medida que fuimos produciendo la escritura se fue revelando algo hasta el momento desconocido, algo que venía de nuestro interior y hacía falta “escarbar” ahí. Y fuimos descubriendo que, cuando estábamos en situación de actuación, nos encontrábamos con la posibilidad de **tener la experiencia de ese otro** y de permitir que “eso” se siguiera revelando, con nuestro cuerpo, nuestra psiquis y nuestra emocionalidad en el escenario.

Por ejemplo, aparecieron temores y miedos (no necesariamente conscientes) de ambas, plasmados a través de temas como: la enfermedad, la maternidad, la muerte, la relación con los ancestros, entre otros temas, que evidentemente nos aquejan y forman parte de nuestras **“sombras”**.

La actuación en relación a estas temáticas nos da la posibilidad de transitar esas experiencias temidas y creo que, de esta manera, nos ayuda a traer a la luz esos temores, así como otros aspectos de nuestro ser, no necesariamente negativos, desconocidos por nosotros mismos.

Por otro lado, mientras el personaje me da la oportunidad de experimentar y liberar algo nuevo de mí misma y ampliar mi existencia; él también está recibiendo algo de mí, quien, con mi entrega, le estoy sirviendo y dando la posibilidad de ser y existir. La existencia del personaje, le permite también al espectador poder presenciar él mismo una experiencia de alteridad.

2.2.3.1. Relación particular: “Mutualismo escénico”

En primer lugar, me gustaría desarrollar brevemente el término “mutualismo” que estoy usando en este capítulo. Es un término tomado prestado de la biología (especialmente de la biología celular) para aplicarlo, en este caso, a la relación entre la persona del actor y el personaje.

³⁵ Gómez, Ob. Cit.

Según la Biología,

El mutualismo se define como la **relación estrecha entre individuos de dos especies** diferentes en la que **ambos** individuos obtienen un **beneficio**. El mutualismo puede **no ser permanente ni obligatorio**. Por ejemplo, existen ciertos animales **limpiadores**, como crustáceos y peces, que se comen los parásitos, los restos de comida y los tejidos muertos de otros animales. En este caso **no depende uno del otro para sobrevivir**, la relación no es obligatoria. Pero **ambos salen ganando**, unos, alimento; otros, higiene, que deriva en menos infecciones.³⁶

Así como los individuos de distintas especies obtienen beneficios al relacionarse, encuentro que lo mismo sucede en el encuentro que los actores tenemos con los personajes. Aplicando estos conceptos nombrados anteriormente, los actores perteneceríamos a la “especie real” y los personajes a la “especie teatral”. Los actores “*recibimos*” algo del personaje, y también “*le damos*” algo a cambio. De esta manera, construyo el término que denomino “**mutualismo escénico**”, también apoyada en el pensamiento que expresa Jerzy Grotowski (1968), en su libro “Hacia un teatro pobre”:

No puede decirse que el papel es un pretexto para el actor ni que el actor es un pretexto para el papel. Es un instrumento para examinarse a sí mismo, para analizarse y, por lo tanto, para hacer contacto con los demás.³⁷

Grotowski (1968) no habla expresamente de “personaje”, sino del “papel”, que en este caso se traslada al texto y al personaje, en relación con el actor. Por supuesto, la relación de cada actor con su personaje es una *relación única y particular*, ya que es una relación subjetiva. Lo que yo recibo del personaje, lo que leo o interpreto de él, lo que me sirve de ese personaje, no es lo mismo que ve, lee, interpreta ni le sirve a otra actriz. Y, de la misma manera, lo que yo entrego de mi ser y la existencia que le otorgo a ese personaje no es la misma que le dará otra actriz. Es en esa particularidad que se enfrenta mi ser (mi máscara social y mi sombra) con el personaje (la máscara social y la sombra de Pilar).

Entonces, me surgen estas preguntas: *¿qué me habilita “Pilar”? ¿Qué oportunidad de ser me da Pilar? ¿Qué experiencias nuevas me otorga? ¿Qué descubro de mí en mi encuentro con el personaje? ¿Qué de mi experiencia y de mi vida interior puedo otorgarle a “Pilar” y, por lo tanto, otorgarme a mí misma en el escenario?*

Todas estas preguntas están orientadas a revisar mi vínculo particular con “Pilar”, pero pueden aplicarse, en el caso de “*La patada del camello*”, al vínculo entre Sofía y “Candela”; e incluso a otras obras cuyo tipo de dramaturgia y de trabajo actoral y cuyos intereses permitan hacerse esas preguntas. Por supuesto que responder a estas preguntas implica meterse en un nivel personal y adentrarse en el propio interior, como sucede consciente o inconscientemente cuando actuamos.

³⁶ Definición de mutualismo, según el sitio web de biología: <https://biologia.laguia2000.com/ecologia/mutualismo>

³⁷ Grotowski Jerzy “*Hacia un teatro pobre*”, Ed. Siglo veintiuno, 1968; p. 181

Por eso creo que las hipotéticas respuestas no parten de las ideas o del pensamiento solamente, sino que se elaboran con la experiencia práctica, vivencial. En este sentido, considero apropiado responder sólo sobre mi experiencia, y abrir otro apartado en el que Sofía González pueda hablar de su propia experiencia con “Candela”, en relación a las mismas preguntas.

2.2.3.1.1. Experiencia de Sandra (actriz) en el vínculo con “Pilar” (personaje).

Reflexiones personales de Sandra Criolani.

Acercándome, entonces, a mi vínculo particular con “Pilar”, en cuanto a la máscara social “visible” que ella usa, puedo decir que en gran medida, el personaje y la actriz compartimos muchos rasgos, tales como: la simpatía, la ingenuidad, la huida de ciertos temas que provocan dolor, la hiperactividad, así como la preocupación y el interés por lo que el otro ve de mí misma. Estos rasgos de comportamiento son los que puedo otorgarle al personaje más fácilmente, porque están en mi comportamiento habitual, o al menos en lo que puedo reconocer de mi “casarón”, y, en ese sentido, no me implica una conquista o un “escarbar” tan profundo: es algo que ya conozco de mí.

Hay otras máscaras que están en el discurso de “Pilar” y que no reconozco en mí, como: la verborragia o el conservadurismo de pensamiento. *A priori*, en realidad, no los reconocía. Luego, durante los ensayos, transitando escenas que contienen ese discurso, me fui dando cuenta de que hay una parte de mí que tiene esos rasgos, y me los fui descubriendo en la vida cotidiana, encontrándome en una situación que me llevaba a pensar: “¡Qué horror, parezco Pilar!” En ese sentido, Pilar me otorga la posibilidad de reconocer y poder poner en el escenario rasgos ocultos para mí, que me son desagradables (tanto en mí como en otras personas), y poder potenciarlos y denunciarlos en escena.

A nivel de circunstancias dadas, “Pilar” es muy distinta a mí: es una mujer que vive/vivió en los años `60s, en un contexto sociopolítico y cultural muy diferente al actual, especialmente en relación al lugar de la mujer; está casada hace muchos años con un hombre que la golpea y con el que tiene una hija no deseada, y está enamorada de otra mujer. Todos esos rasgos implican experiencias lejanas para mí, y para volverlas más cercanas, investigo sobre estas cuestiones y experiencias, e imagino cómo sería vivirlas.

Por supuesto, estoy describiendo experiencias dramáticas y trágicas que me producen una ambigüedad como actriz: por un lado, me resulta una dificultad enfrentarme a “vivir” estas experiencias que me producen mucho temor, y sé que ese temor condiciona mi imaginario como actriz. Por otro lado, sin embargo, toda la tragedia de “Pilar” en cierta medida abre mi lado de impunidad y de morbo: el goce por el drama y la tragedia, la oportunidad de exponer mis miedos y deseos ocultos, pero a través de otro. Es decir, que esa exposición tenga sólo consecuencias teatrales y no reales, me permite expresar algo que desearía expresar en la vida cotidiana, pero no puedo. Quiero decir que a través de “otro” (en tanto personaje, así como público que presencia mi acción) el escenario se me transforma en un lugar de impunidad, de liberación, donde puedo soltar

existencia interior sin que haya posibilidades de que esos acontecimientos (teatrales, los del personaje) sucedan o tengan consecuencias en mi vida real.

Observo que "Pilar" me abre la conciencia sobre ciertas sombras propias, tales como el miedo a la muerte, el miedo a la maternidad (a no poder tener la responsabilidad de cuidar de alguien que dependa de mí), me devela la hipocresía de ciertos vínculos y las mentiras para conmigo misma, caprichos, me enfrenta con mi necesidad de ser vista y escuchada, de ser amada y respetada, de encontrar un lugar propio en el mundo, me enfrenta con la necesidad y el deseo de libertad, de no sentir ni tener ataduras sociales que me condicionen y, en el fondo, me conecta con la impresión de que "hay algo más" adentro de mí, algo extraño y oculto que nunca (al menos hasta ahora) puede develarse. Es decir, "Pilar" me enfrenta con cuestiones existenciales y profundas que, en este momento de mi vida, se me presentan fuertemente.

2.2.3.1.2. Experiencia de Sofía (actriz) en el vínculo con "Candela" (personaje).

Reflexiones personales de Sofía González.

¿Qué me habilita "Candela"? ¿Qué oportunidad de ser me da este personaje? ¿Qué experiencias nuevas me otorga? ¿Qué descubro de mí, en mi encuentro con él? ¿Qué de mi experiencia y de mi vida interior puedo otorgarle a "Candela" y, por lo tanto, ¿otorgarme a mí misma (Sofía) en el escenario?

La patada del camello es una obra de nuestra creación que trata sobre dos mujeres artistas que buscan un sentido más profundo en sus vidas. Cada personaje tiene un conflicto complejo que debe resolver y cada una habilitó en mi persona un proceso de "autoconocimiento". Basándonos en una historia real de un caso clínico, inventamos esta historia en base a metáforas y paralelismos. Lo que intentábamos era jugar al "que hubiera pasado si" algunos de nuestros miedos y terrores más profundos fueran realidad.

En el caso específico de Candela, el juego dramático de interpretar una mujer enferma de cáncer de útero desencadenó una serie de procesos en mi persona que debí tener en cuenta desde el comienzo de la puesta en escena, para que no "empañaran" al personaje sin mi consentimiento. El cáncer es una enfermedad común en mi familia y podía percibir cómo me desapegaba del problema del personaje, para no percibir lo que realmente estaba sintiendo mi persona. En este sentido, fue necesario identificar los "mecanismos" de mi persona para poder crear, lo más libremente posible, los del personaje. El arte dramático, desde mi perspectiva, es en gran medida la expresión (distorsionada por los mecanismos de defensa) del mundo interior de cada personaje. En este sentido, siempre me propongo analizar minuciosamente la biografía y circunstancias del personaje que me toca interpretar para luego acercarme, con trabajo e improvisaciones, a lo que le sucede frente a cada situación planteada por la obra de teatro. En este caso, al haberla escrito, había un desafío extra que era no reescribir a conveniencia cuando algo no era como lo había imaginado (como autora).

"Candela" es un personaje que me habilita a experimentar uno de mis terrores más profundos. ¿"Que pasaría si" me descubren un cáncer en el útero a los 30 años? Puedo "jugar" con esta enfermedad y experimentarla desde un lugar creativo. Es un personaje con mucho talento y seguridad, es franca y directa y, a diferencia de mi persona un poco más insegura, social y adaptable, me permite explorar otra forma de ser en el mundo. Cabe destacar que el proceso de simbiosis entre "Candela y Sofía" recién comienza y que lo que sucede en este intercambio es algo que iré descubriendo en cada función. Pero creo que puedo establecer con bastante certeza que este proceso creativo abrió una nueva dimensión en mi interior que no sabía que existía.

3. CAPÍTULO 3 - METODOLOGÍA.

3.1. El equipo de trabajo: roles y marco formal

El equipo de trabajo está integrado por:

Dos actrices, coautoras del texto escrito y productoras: Sofía González y Sandra Criolani.

Un actor: Federico Ferreyra.

El director: Ernesto Domínguez.

Un responsable por cada una de las áreas de:

Escenografía: Sabrina López

Sonido e iluminación: Ernesto Domínguez

Música original: Sebastián Lerena.

Vestuario: Sofía González y Sandra Criolani.

Producción: Sofía González y Sandra Criolani.

Como tesista, elijo sólo actuar y ceder el lugar de la dirección y de las decisiones sobre los ensayos a otra persona. Sin embargo, siendo además coautora del texto, productora y la responsable de llevar adelante esta investigación, me resulta indispensable mantener un diálogo constante con el director, principalmente, y con las demás partes del equipo, a fin de trabajar conjuntamente de manera funcional.

El **marco de trabajo** establecido desde el comienzo y al que se circunscribe y direcciona cada área del equipo es el del texto de las autoras y el tema de la investigación. Así como también hemos establecido un marco formal que determina los plazos de trabajo.

El cronograma de los ensayos es entre dos y tres ensayos semanales de dos horas y media, que se desarrollan en dos espacios diferentes: uno ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y otro en La Lucila, partido de Vicente López, provincia de Buenos Aires. Ambos son espacios domésticos (casas), a los que acondicionamos con los requerimientos del espacio escénico que necesitamos.

3.2. Dinámica de trabajo

Como dinámica de trabajo, la propuesta en los ensayos viene por parte del director, quien además es coach ontológico³⁸ aplicado a la actuación. Los ensayos no parten de un entrenamiento o precalentamiento físico, es decir, no hacemos ejercicios corporales y expresivos; sino que abordamos el espacio “en frío”, es decir, vamos directamente hacia el **encuentro con la obra**

³⁸ Coach ontológico, es una asignatura moderna que tiene relación con la psicología y que se basa en guiar con preguntas a alguien para que él mismo pueda descubrir algo en su ser, y finalmente aplicar ese conocimiento para ayudar a resolver situaciones problemáticas. Ernesto Domínguez se desarrolla como coach ontológico en el ámbito de los actores.

escrita, disponiendo el espacio escénico de manera propicia para que pueda desarrollarse la acción, y los actores nos situamos en ese espacio. A veces trabajamos las escenas en su orden cronológico respecto del texto, otras veces ese orden se altera. Los actores llegamos al ensayo con el texto (medianamente) aprendido, e improvisamos sobre las escenas, pero sujetos al texto y a los personajes.

Como he mencionado, la metodología parte de la búsqueda del “**trabajo interior**” del actor: *construir los personajes desde el interior*. Y en esto están contemplados tres aspectos fundamentales: la idea de “**máscara y sombra**” que encierran los personajes, el **vínculo** que cada actor posee con su personaje, y la composición entre los personajes como “**constelación**” (concepto que será aclarado luego). Esta búsqueda implica los niveles psicológico, emocional y afectivo, que se revelan y se hacen efectivos en la acción a través del nivel corporal y material (cuerpo físico, movimientos, voz, gestos).

Durante los ensayos, el director propone un **trabajo dialéctico**, aplicando ciertos **conocimientos de “coach”**, enmarcados en una serie de **preguntas** que nos va haciendo a los actores a lo largo del ensayo, mientras estamos desarrollando las escenas (sin cortar la actuación) acerca de la obra, de qué le sucede al personaje, qué es lo que oculta y cómo lo hace, qué máscara se pone en cada situación, cómo llega a desenmascarse en determinado momento, etcétera; y también nos hace preguntas relativas a las experiencias propias de los actores, y sobre nuestros propios vínculos con familiares, por ejemplo, para **responder con la acción**, “*desde el personaje*”. Eso nos va cargando de un “*material interior*” que sustenta la expresión: la acción y la palabra.

Aquí podría describir un **ejercicio** que hicimos, partiendo de preguntas formuladas por el director, al que podría titular “**palabras e imágenes**”, u “**objetos e imágenes**”: Haciendo una “pasada” (ensayo) de la escena, trabajamos con el texto y, ante algunos textos en particular, y palabras específicas elegidas por el director, él nos interrumpe (no cortamos la situación de actuación) preguntándonos qué nos disparó esa palabra, qué le pasa al personaje con esa palabra o esa frase, o con la palabra o la frase del otro personaje. Por ejemplo: en el momento en que Pilar habla del cáncer de útero que tuvo una amiga suya; Candela, enferma de cáncer de útero, escucha su propio panorama de situación:

PILAR: Esa enfermedad es terrible. Te toca y te mata. Tengo una amiga que le agarró cáncer de ovarios ¡Todo le tuvieron que sacar! útero, trompas ¡todo! Pobrecita (*Candela se descompensa*) ¿Te sentís bien? ¿Querés un caramelito de miel? Tengo en la cartera. (*Buscando en la cartera*) Se te debe haber bajado la presión y dicen que hay que comer algo muy dulce o muy salado, yo siempre prefiero lo dulce...
CANDELA: Estoy bien. (*Levantándose*) Con permiso. (*Pilar no se corre*) ¡Movéte que tengo que ir al baño!

¿Qué le pasa a Candela con esas palabras de Pilar? ¿Qué imágenes despertaron esas palabras en la actriz? ¿Qué experiencias cercanas tiene Sofía sobre ese tipo de vivencia? ¿Qué palabras le resuenan o le resultan más fuertes de ese parlamento de Pilar? La respuesta de la actriz

es desarrollada en la misma acción. A veces el director indica que repitamos ese momento, pero ya sin que él intervenga con la formulación de las preguntas.

Otro **ejercicio** que propone el director durante los ensayos, también encarado en forma de interrogantes, es al que llamaré el ejercicio de los “**Viajes**”. Es similar al ejercicio anterior, pero el disparador no es necesariamente una palabra o acción, sino la “pantalla interior”. Es decir, lo que el personaje está transitando, la situación dramática que está viviendo y que, por momentos, lo hace sustraerse de lo que lo circunda. Por ejemplo: cuando comienza la obra, Pilar está sentada en el asiento de Candela, mirando por la ventanilla del avión a su lado. En ese momento, en uno de los ensayos, el director me pidió a mí como actriz que “*haga el viaje*”, que me sitúe en las circunstancias dadas de la mujer que acaba de dejar a su hija en su casa para irse a vivir a Egipto, donde se encontrará, hipotéticamente, con la persona amada, su amiga. El director me preguntó: “¿Qué es lo que viste de tu casa antes de salir? ¿Qué hiciste? ¿Te despediste de “Anita”, tu hija”? Ahí empezaron a aparecer una serie de imágenes en relación a esos cuestionamientos, a las que pude recurrir con mayor o menor dificultad, cada vez que ensayamos, teniendo resultados diferentes, siempre, pero alineados con lo que se busca.

También, muchas de las preguntas que el director nos hacía se fueron dando por fuera de la situación de actuación, y tenían que ver con **lo que “conviene”** a las escenas y a los personajes. Por ejemplo, en un momento dado, el personaje de “Pilar” (la acción que hago yo) se exalta bruscamente y le grita a “Candela”, pero en ese momento lo que tenemos que contar es que “Pilar” es simpática y amorosa con el otro personaje, entonces nos dimos cuenta de que lo que estábamos haciendo no convenía. A nivel dramático también hicimos cambios, por ejemplo, en el orden de escenas cuando descubrimos que ese orden no convenía para el relato. Esas “conveniencias” surgieron en función del relato o discurso general de la obra y del desarrollo de los personajes. Entre ellas, descubrimos que algo que sí convenía era que los dos personajes protagónicos “se polaricen”, es decir, que fueran y se vieran como opuestos. Si bien desde el texto está sugerida esa polarización, las actrices propusimos trabajar cuerpos con diferentes “energías” o tonos musculares, y darles diferentes “colores” a los personajes. Es a esto a lo que me refería con “*constelación*” de los personajes, a pensarlos como partes de un conjunto, en relación, para que funcionen dinámicamente. El director nos guio en esa búsqueda, así como en todo el recorrido actoral haciendo intervenciones, especialmente, a modo de interrogantes. De esta polarización, y de la construcción de cada personaje de acuerdo con su propio relato surgió, por ejemplo, que Candela usara una energía o tono muscular bajo, con pocos movimientos y éstos fueran calculados, a fin de no derrochar demasiada energía, que esté más “hacia adentro” incluso corporalmente, y que sus palabras sean también escuetas y medidas; mientras Pilar, por su parte, tenga un tono muscular mas alto, que esté inquieta y crispada, y que sus movimientos y verborragia fueran casi constantes, ya que los usa como “ruido” para distraerse de lo que le sucede en su interior.

Parte de la metodología también incluyó el **trabajo “de campo”** de los actores, por fuera del ámbito de los ensayos. Esto implica una investigación en relación al contexto de los personajes y a sus circunstancias dadas, derivadas de las sugerencias del texto, y tiene que ver con el desarrollo del vínculo de cada actor con su personaje. El director estuvo abierto a recibir las propuestas que pudieran derivar de estas investigaciones por parte de los actores, a analizarlas en función de la propuesta artística general, a probarlas y luego decidir incorporarlas o no a la escena.

Entonces, por ejemplo, dado que uno de los personajes (“Candela”) está enfermo, la actriz que lo hace (Sofía González) se ocupó de investigar a través de información extraída de internet y de entrevistas con médicos, acerca de los síntomas particulares que acarrea esa enfermedad específica (cáncer de útero): provoca dolores intensos y genera cistitis, por ejemplo. Esos síntomas reales son material para la construcción del personaje. Así como, por ejemplo, el otro personaje (“Pilar”), es una mujer ubicada en los años `60s en Buenos Aires, y es víctima de violencia doméstica, entre otras cosas, por lo que la actriz que lo hace (Sandra Criolani) se ocupó de investigar a través de material (documental y ficcional) extraído de internet o del cine, sobre ciertos comportamientos típicos de una mujer de estas características, para luego asociarlos con las circunstancias y el comportamiento que se fue desarrollando en dicho personaje a lo largo de la obra, así como la investigación sobre los síntomas de embarazo que el personaje tiene.

Como parte de la dinámica de los ensayos, tanto al principio como al final de cada uno, abrimos un espacio de reflexión, donde revisamos y evaluamos lo que venimos trabajando y realizamos ajustes en función de la propuesta. Sofía González y yo tenemos mucha incidencia en las decisiones sobre distintos aspectos de la puesta en escena (incluso por fuera de lo actoral), pero al lugar de las decisiones finales lo tiene el director.

3.3. Escribir para actuar: Sobre la antesala de la puesta en escena

3.3.1. La inteligencia del autor necesita de la inteligencia del actor

El propósito original por el cuál las autoras desarrollamos la escritura de “*La patada del camello*”, fue para actuarla y, al actuarla, continuamos modificando la escritura. Por lo que la “situación de actuación” no se sintió subordinada a un texto impuesto, ni se trató de que la actuación fuera “transparente” al texto, sino que tomó color frente a éste, y tomó un color que había sido impensado durante la escritura en papel propiamente dicha.

Durante el proceso de escritura, nos dábamos cuenta de lo importantes que eran las lecturas en voz alta. Poniéndoles voz a los personajes improvisábamos, y así encontrábamos nuevas características e improntas y les dábamos más verosimilitud y fluidez a los diálogos. En principio las dos actrices hacíamos la “lectura actuada” de ambos personajes, pero a la mitad del proceso total de escritura decidimos qué personaje haría cada una de las actrices: Sofía González haría “Candela”, y yo haría “Pilar”. A partir de ahí pude empezar a imaginarme cómo actuar las situaciones

de mi personaje, qué actitud tendría, su manera de hablar y cómo accionaría; pero luego, ante el accionar real del cuerpo en escena, la imaginación funcionó de una manera totalmente distinta e impensable previamente, y se activó otro tipo de inteligencia, que no era el de la lógica solamente. Respecto de este otro tipo de inteligencia que necesitamos los actores, comenta Yoshi Oida (2008) que:

Como actores que ensayamos, utilizamos nuestra inteligencia consciente y nuestra capacidad de percepción interna para investigar en el mundo de la obra. (...) Además, trabajamos en el texto para asegurarnos de que entendemos exactamente lo que decimos. Analizamos el significado y buscamos una comprensión psicológica de las situaciones de los personajes. Todo esto es esencial para obtener un trabajo concreto y detallado. Pero muy a menudo, tal vez demasiado, el trabajo del actor termina ahí. Creemos que eso es más que suficiente para garantizar una buena actuación.

Por una parte, es cierto. Este tipo de trabajo nos dará buenos resultados en el momento de llevar la obra adelante. Pero ¿acaso va la gente al teatro por esta razón? ¿Solo para ver una interpretación exacta, lógica, precisa y claramente articulada?

Creo que el público quiere algo más, **algo que va más allá de la lógica de la rutina diaria**. Algo que lo mueva a un nivel más profundo. Y por eso creo que los actores necesitan otro tipo de inteligencia.³⁹

Poniendo el cuerpo en escena empezó a “ocurrir” la obra. Nos dimos cuenta de que no era suficiente con las ideas previas que teníamos, y que la investigación por fuera del escenario nos estaba aportando mucho material, y muy útil, pero que necesitábamos de estar ayudados por “otra inteligencia” que es la que se activa con el cuerpo del actor que se funde con las sensaciones y con los pensamientos, en acción de actuación, y que también tiene que ver con la intuición. Es ahí donde cobró sentido toda la escritura, y cuando el cuerpo apareció en escena, también empezó a aparecer el discurso y, junto con él, el personaje teatral. Lo que terminó formando el discurso de la obra fue el accionar de los actores con todo nuestro bagaje emocional y psíquico, en diálogo con el texto preestablecido.

3.3.2. Detalle en la intriga y la actuación en relación a la problemática de la escena. Latencia de lo no dicho.

Uno de los puntos clave que trabajamos en relación a la actuación y a la intriga, es lo que tiene que ver con “cuánto decir y cuánto mostrar” para no develar por completo la intriga, sino ir desarrollándola de a poco ante el espectador. Esto implicó mucha atención y un trabajo minucioso en el desarrollo del relato entre la dramaturgia escrita y la operatoria actoral. Así es que el texto fue modificándose a medida que descubríamos que la actuación podía decir lo que las palabras no decían, y abarcar un territorio mas amplio e incluso, por momentos, develando lo opuesto a lo que el texto enunciaba, como en el caso del momento en que Pilar se ríe de sus moretones y luego empieza a llorar, diciéndole a Candela que es bruta y que se golpeó cocinando: el llanto esconde el

³⁹ Oida, Ob. Cit.; p. 44.

dolor por la violencia de género a la que está sometido el personaje, mientras la palabra relata otra cosa.

En una propuesta austera de puesta en escena como la de “*La patada del camello*”, descubrimos que el trabajo sobre el **detalle**, atendido tanto en lo actoral como en el develamiento de la intriga (los cuales están ligados), se hacía fundamental.

A medida que avanzábamos en los ensayos, la gestualidad y los cuerpos empezaron a contar y mostrar mucho más que la palabra, e incluso a reemplazarla. Descubríamos, de esa manera, que se iba haciendo necesario “quitar texto”, extraer parlamentos e incluso diálogos completos de escenas, y no decir a través del lenguaje verbal lo que el lenguaje corporal y la emocionalidad podían contar. Maximo Gomez dice que:

El actor, como el músico, manipula materiales, maneja los tiempos internos, los ritmos, los tonos, acerca las partes y las une con precisas transiciones, decide los modos de desplazamiento, la correspondencia o la distancia entre gesto, movimiento, texto y acción. Todo esto, sin olvidar nunca los aspectos interiores –racionales y emotivos– que darán fundamento y coherencia al personaje visto como una totalidad.⁴⁰

Lo que menciona Gómez (2012) tiene que ver con la capacidad de deliberación del actor, la cuál implica ir desarrollando una mayor conciencia sobre los gestos y la actuación, e ir decidiendo a cada momento sobre éstos. En este proceso de deliberación de qué, cómo, cuándo y dónde mostrar y decir, también fuimos descubriendo que el trabajo interno actoral en el que pusimos el foco desde un comienzo, nos estaba permitiendo abrir muchas más posibilidades de sentido de las que abriríamos si sólo nos restringíamos al sentido del texto escrito. Empezó a aparecer, entonces, una **latencia** de algo más, algo escondido por ahí atrás (de la máscara del personaje) que no era absolutamente definido, pero que generaba la posibilidad de que estuvieran ocurriendo muchas cosas a la vez, latiendo por dentro del actor y, a través de él, del personaje.

A partir de todo ese material que latía en el fondo, los actores, junto al director, pudimos ir decidiendo en qué momentos y de qué manera hacer aparecer con mayor intensidad y claridad los rasgos y la información sobre los personajes y la trama, para que estos fueran incidentales en la intriga. Por ejemplo, con respecto al hecho de que Pilar está muerta, hicimos un trabajo que implicó muchos cambios a lo largo de los ensayos, tanto en la dramaturgia como en la acción actoral, y también implicó poner atención especial a los detalles que iban contando esto, sin que se hiciera obvio desde un comienzo, pero que a la vez pudiese llegar a estar claro para el espectador en un determinado momento.

Entonces, tomando dicho ejemplo, en el comienzo de los ensayos, cada vez que Pilar le hablaba al Comisario a bordo, debido a la proxemia que había entre ellos y a la manera en que Pilar

⁴⁰ Gómez, Ob. Cit.

(la acción de Sandra Criolani) se dirigía hacia él, subiéndole el tono de voz y atendiendo a que no estaba siendo escuchada; se hacía evidente que él no la escuchaba:

El Comisario está sirviendo vasos con agua al lado del asiento de Pilar.

PILAR: *(Hacia el Comisario, mirándolo, mientras él continúa con sus tareas.)* Comisario, ¿me podría traer un vaso con agua?, tengo sed. *(Silencio. Levantando el volumen de voz.)* Comisario, ¿me escucha? Tráigame un vaso con agua, por favor. *(Silencio. Como para sí.)* ¿Pero qué le pasa a este hombre que no me responde? *(Hacia él.)* ¡Señor comisario, le estoy hablando!

Luego decidimos que Pilar hablara menos al dirigirse al Comisario en ese momento, y que no lo hiciera tan directamente, de manera que esto nos ayudó a generar la ambigüedad de ser o no escuchada, tanto para el personaje de Pilar como para el espectador. Luego, en el momento en que Pilar le pide un vino blanco al Comisario, y este inmediatamente le pregunta a Candela si el vino que desea es blanco, se denota que él no escuchó a Pilar. Nos ocupamos, entonces, de que el contacto entre Pilar y el Comisario fuera creciendo sutilmente, de modo que, por acumulación de sucesos (ya nombrados), el hecho de que nadie más que Candela pudiera percibir la presencia de Pilar, empezara a tornarse más evidente y claro para el espectador, hasta terminar develándose completamente. Y se devela a través del objeto del collar, junto con la carta de Carolina: Pilar pierde en el avión el mismo collar de perlas que luego Candela encuentra en el regalo enviado por su tía Carolina. Este es el momento en que Candela “ata cabos” y puede descubrir que la pasajera que se sienta a su lado (de nombre Pilar, que se viste y habla de modo anticuado, y que tiene una hija y una amiga llamada Carolina que vive en Egipto, al igual que su tía abuela) es su propia abuela. En ese momento, se termina de hacer evidente para Candela, junto con el espectador, que Pilar está muerta y cuál es la relación real entre los personajes.

Este trabajo de detalle en el develamiento de la trama, imbricado entre la reescritura dramática y el desarrollo de la actuación, se extendió a muchos otros momentos de la obra.

Por otra parte, los silencios y los “no dichos” resultaron de suma importancia en el desarrollo de la intriga. Estos se transformaron en *silencios activos*, en los que suceden muchas cosas a la vez, sin intervención de la palabra, necesariamente. Eso nos obligó a los actores a trabajar momento a momento, en un presente continuo de la acción y de las circunstancias dadas, creando *microsucesos* en la actuación y dando lugar a que cierta información fuera mostrándose y creciendo paulativamente, como sucede, por ejemplo, con los datos sobre la enfermedad de Candela, el embarazo de Pilar, o el hecho de que ésta sea víctima de violencia de género. Todos estos datos se van dando a través de gestualidades, microacciones e indicios desde la palabra, que cuentan lo que los personajes están transitando, su historia previa y su vida interior. Estos datos que corresponden, en cierta medida, al pasado de los personajes, están latentes y se filtran en el presente, ampliándolo y trascendiéndolo.

3.3.3. Proceso de escritura. El devenir involuntario del “que decir” y “qué” actuar.

“*La Patada del Camello*” es una obra que nació del interés de las dos actrices de trabajar juntas. Al no encontrar un texto preexistente que nos interesara e interpelara para actuarlo, decidimos escribirlo nosotras, en base a referencias de cuentos, imágenes y situaciones que nos interesaban, como: el cuento “Bicicletas, músculos, cigarrillos” de Raymond Carver; un capítulo del libro “Ay, mis ancestros”, de Anne Ancelin Schutzenberger (2008), que le dio origen al nombre de la obra, sobre el tema de las “constelaciones familiares”⁴¹; e imágenes personales. Todo esto conjugado, fue el germen del relato. Pero, más allá de escribir, nuestro primer y último propósito, siempre fue el de actuar.

A través de este germen discursivo que apareció, nos dimos cuenta de que ahí se escondía el “*de qué*” queríamos o necesitábamos hablar, y el “*qué*” queríamos o necesitábamos actuar. Descubrimos que nos interesaba hablar sobre los vínculos y sobre la verdad enmascarada y las consecuencias que ésta tiene. Como devenir de este interés, surgió lo narrativo y luego el tema de esta investigación.

Así arribamos a un relato que trata sobre:

Un vuelo (real y metafísico) en el que dos mujeres de la misma edad, Pilar y Candela, se encuentran. Son abuela y nieta, respectivamente, pero no lo saben. En este vuelo descubren no sólo el lazo sanguíneo que las une, sino también que la causa desconocida de la muerte de la abuela (aborto clandestino) deriva en una grave enfermedad en su nieta (cáncer de útero). El encuentro es revelador para ambas. A partir de vincularse, es que pueden reconocerse mejor a sí mismas y liberarse de sus “sombras” desconocidas.

Así, como en el mito del laberinto del minotauro, quien llega a su centro se encuentra con un espejo; el argumento de “*La patada del camello*”, tanto como el tema de investigación en general, tienen el interés de poder ahondar en la importancia de descubrir con los propios ojos, algo de la verdad que no sólo está afuera, sino también y principalmente, adentro de cada ser.

⁴¹ Según la Teoría de las Constelaciones Familiares de Bert Hellinger, muchos de nuestros conflictos personales, vinculares, laborales, familiares, económicos y de salud; difíciles o imposibles de resolver a través de la psicoterapia, se deben a situaciones de exclusión producidas en el seno de nuestra familia en generaciones pasadas, que se replican en el presente para que les demos un lugar incluyéndolas. Para Bert Hellinger formamos parte de un Alma Familiar que no tolera que alguno de sus miembros olvidado o excluido por motivos que hacen a la buena conciencia grupal no sea reconocido o incluido.

4. CAPÍTULO 4 - PUESTA EN ESCENA

4.1. Sobre el relato y la búsqueda estética: premisas de poética realista y simbólica que conviven entre sí.

La patada del camello es un relato que sugiere la convivencia de dos estéticas. Podría decir que, mientras en lo actoral predomina la **poética realista**, a nivel de relato textual prima lo **metafísico** y lo **simbólico**. Estas premisas estéticas o poéticas son las que fuimos descubriendo, trabajando y desarrollando en la puesta en escena.

El espacio escenográfico, acompañado por los lenguajes de iluminación, sonido y música, van mutando su forma, permitiendo la transformación de un avión realista en otras formas significantes simbólicas, como el útero femenino, el aborto, o el vínculo entre los personajes, cuestiones fundamentales del drama que proponemos.

Por supuesto, cada uno de estos lenguajes tienen voz propia y lo que se busca en la escena, no es que subrayen o describan el lenguaje discursivo, sino que accionen construyendo sentido y significado poético desde su propia naturaleza.

Para ayudarnos a comprender el concepto de simbolismo que aplicamos, nos remitimos al aporte de Norbert Wolf, quien dice que:

El simbolismo no es un estilo en sentido estricto; se trata más bien de una postura intelectual “abierta”, que se sirve de los medios estilísticos más diferentes, dependiendo de cuales parezcan los mejores para revestir de una forma plástica el mensaje simbólico que se pretende. Dicho de otro modo, un cuadro simbolista, una escultura simbolista, son intencionalmente enigmáticos; en el lugar de una comprensión intelectual, la obra exige del observador sensibilidad, pues desea que este reviva la misteriosa profundidad de la obra como una visión interior.⁴²

4.2. DESCRIPCIÓN DE LOS DISTINTOS LENGUAJES DE LA PUESTA EN ESCENA DE “LA PATADA DEL CAMELLO”. SU EXPRESIÓN ENTRE LO SIMBÓLICO Y LO REALISTA.

4.2.1. La Luz

La iluminación, al igual que el sonido, tiene una incidencia muy importante en el relato de “*La patada del camello*”. La luminotecnia está dispuesta de manera tal que la luz sea lo más focalizada posible, ya que parte del espacio de acción es creado a partir de la iluminación.

La escenografía está acompañada de tiras de luces “leds”, adheridas a sus bordes laterales, de manera que los diferentes colores permitan, dependiendo el momento, diferentes efectos significantes a las paredes de los paneles, y al interior del avión que éstos paneles representan. La

⁴² Norbert Wolf, “Simbolismo”, España; Ed. Taschen, pp 9- 10

puesta de iluminación complementaria a la de los “leds” está compuesta por luces puntuales, como planos convexos bien cerrados, pines y tachos “narrow”. Los colores preponderantes para generar climas son ámbar, blanco, violeta y rojo.

La luz refuerza el significado a los distintos momentos dramáticos, y también crea signos nuevos, como los climas espacio-temporales: día, noche, tormenta, etcétera.

4.2.1.1. Climas de “*La patada del camello*”

Hablaremos ahora del significado de la luz y el color en los diferentes climas de la obra.

Al comienzo de la obra, la luz azulada denota “noche”, es la noche en que Pilar salió de su casa, huyendo, después de su aborto y posterior muerte. Esa iluminación va reforzada con una luz violeta, que es el color que elegimos como característico de “Aerolíneas Minos”. El color violeta simboliza “transformación, transmutación”, por eso lo usamos como color del símbolo del minotauro que tiene como logo la aerolínea, ya que es en ese vuelo donde se producen las revelaciones y transformaciones de los personajes.

Otro momento donde la iluminación es muy importante e incidental, es en la escena del flashback, en el que Pilar se realiza el aborto que la lleva a la muerte. En ese momento, la ira y la desesperación son los mayores motores para el personaje, y el panel detrás del cual está ubicado se cubre de sangre. Esa sangre es creada con iluminación en tonos de rojo.

El momento posterior al flashback, momento “metafísico” por excelencia, es en el que el avión se transforma en una especie de “útero” que contiene a los personajes. En esos momentos, el color de las paredes del avión vira hacia los tonos rojos y ocres, para que el espacio denote la imagen de un útero.

Los apagones, marcados en el texto, nunca son completos, ya que en su mayoría implican cambios escenográficos, por lo que todos los movimientos de los actores sobre el espacio escénico están a la vista del público. Los cambios de una puesta a otra de luces son, en su mayoría, transitivos y paulatinos, acompañando las transformaciones dramáticas, y están dados por penumbras, donde la luz tenue que incide va variando de tonos de acuerdo al momento de transición dramática que corresponda.

4.2.2. El Espacio

4.2.2.1. Mutaciones en el abordaje del lenguaje espacial

El abordaje del espacio escénico fue construyéndose de a poco, a lo largo de los ensayos. Siempre estuvo claro para nosotros que se trataba del interior de un avión, pero la idea de su diseño escenográfico y de la propuesta artística general, fue variando. Al principio pensábamos en una construcción hiperrealista, en la que construyéramos una réplica del interior de un avión, con varias

butacas, y sus instalaciones. Luego, principalmente por limitaciones económicas y por cambios en las decisiones estéticas, desechamos esa idea y nos orientamos hacia un planteo más simbólico, donde, en lugar de una estructura completa de avión, hubiera solo dos asientos, y el espacio estaría lleno de muñecos (maniqués) que representarían al resto de los pasajeros y, en un plano simbólico, a los ancestros de la constelación familiar a la que pertenecen Pilar y Candela. Incluso en ese momento, el texto planteaba diálogos con otros personajes (pasajeros), cuyas voces no serían oídas por el público. Finalmente, eso también tuvo transformaciones y arribamos a la puesta escenográfica actual.

4.2.2.2. Planteo de la escenografía

El **espacio escenográfico** representa el recorte de un avión. En este sentido, la parte es signo del todo: es decir, usamos algunos pocos elementos claves como signos de lo que representan: dos asientos, un par de paredes con ventanilla y un carrito, son signos de un “avión”. El planteo escenográfico, como mencionamos, es una combinación de realismo con simbolismo.

La escenografía a la que arribamos, entonces, compone el interior de un avión, y está compuesta, entre otros elementos, por dos estructuras iguales y simétricas. Ambas estructuras son desmontables, están construidas en hierro, tienen forma rectangular y curva, y están cubierta por una tela traslúcida. Funcionan a modo de “las paredes del avión”, con una abertura ovalada en el centro, a modo de “la ventanilla”. A cada panel rectangular, se le adhiere a su costado convexo una estructura de hierro de forma triangular, a modo de “ala” del avión, que además tiene la función de dar soporte a la estructura. Además de estas estructuras, la escenografía comprende dos sillas de oficina intervenidas que funcionan como “las butacas del avión”, con cinturones de seguridad y mesitas replegables adheridas a sus costados, también de manera simétrica (la silla ubicada a la izquierda del espectador tiene adherida la mesa a su lado izquierdo, y la de la derecha, a su respectivo lado). Finalmente, el otro objeto que forma parte de la escenografía es un carrito móvil construido también sobre base de hierro y revestido en madera pintada, a modo de “trolley” (carrito de comidas) del avión.

Los colores que se usan para la escenografía son: metal/ plateado para todas las estructuras de hierro y para el carrito; gris para la tela que cubre los paneles y para la cobertura de las sillas, así como para la mesita plegable que se adhiere a los asientos. La elección de los colores responde, en parte, a un sentido de verosimilitud “realista” respecto de un posible avión real; y mayormente a la funcionalidad del gris como color neutro sobre el cual poder proyectar diferentes colores de luces para generar distintos “climas” a lo largo de la obra.

Tanto los asientos como el vestuario del Comisario a bordo, tendrán impreso el logo de la aerolínea que vuela a Egipto, “*Aerolíneas Minos*”. Ese logo es de color violeta.

Las estructuras (paneles) semicirculares, las sillas y el carrito, están montados sobre ruedas permitiendo la movilidad de los mismos y su funcionalidad a los cambios de posiciones escenográficas en distintos momentos de la obra.

4.2.3. EXPRESION POÉTICO- SIMBOLICA DE LOS LENGUAJES DEL ESPACIO Y LA LUZ

A lo largo de la obra, la escenografía va adoptando diferentes posiciones de acuerdo a los usos y necesidades dramáticas de las escenas, que permiten darle a dicha escenografía, diferentes sentidos y simbolismos. Paso a describir las posiciones:

Posición 1: Los dos paneles (estructuras) semicirculares descriptos, están ubicados de costado, con su lado cóncavo hacia el centro del escenario, enfrentados entre sí. Los dos asientos están pegados, uno al lado del otro. El asiento de la izquierda (vista del público) está próximo al panel de ese costado, y el asiento de la derecha cobra una distancia respecto del panel de ese lado (vista del público) para dar espacio a lo que funciona como “el pasillo del avión”, por donde circulan los personajes y el carrito de servicio. Al fondo de ese “pasillo”, por el lado izquierdo, está la salida que funciona como “baño” y como continuación del interior del avión y, por el lado derecho, la entrada y salida al avión. El centro del escenario está ubicado entre el asiento de la derecha (vista del público) y el pasillo.

Al comienzo de la obra, vemos a “Candela” y a “Pilar”, sentadas una al lado de la otra en un viaje de avión de Buenos Aires a El Cairo. Son dos personas desconocidas entre sí, y aparentemente incompatibles. La causa “aparente” por la que permanecen juntas, es porque “les tocó” sentarse ahí, y no pueden cambiar de lugar. En ese momento, la escenografía está dispuesta en la *Posición 1*, denotando el interior del avión en el que viajan. Esta posición escenográfica se mantendrá así hasta el momento del “flashback”. La iluminación al comienzo es suave, permite reflejar la madrugada, el momento previo al amanecer.

Los personajes comienzan a vincularse, y poco a poco, van conociéndose más y llega el amanecer, donde la iluminación se torna hacia el amarillo, dando lugar a la entrada de la “luz del sol”. Luego se desata el conflicto del aparente “robo del collar”, acompañado por una iluminación azulada, ya que es un momento donde el vínculo entre los personajes se hace mas distante y frío, e inmediatamente después arribamos al momento en que “Candela” descubre que “Pilar” es su abuela, y ahí la iluminación se va hacia los claros, ya que esta escena y la escena que continúa develan confesiones y revelaciones “purificantes” entre ambas, donde el vinculo se estrecha y se torna mas cálido y afectuoso. Allí los personajes descubren algo de la verdad y, fruto de una confianza adquirida, empiezan a descubrir su interior (Candela indaga a Pilar y ésta le da a entender que es víctima de un marido violento y que su hija “Anita” fue producto de una violación). También es un momento en el que el relato se hace más “honesto” con el público. Si bien el vínculo entre los personajes y los dramas de ambos están sugeridos desde el comienzo, en este momento eso se vuelve más explícito. A esto acompaña una iluminación más intensa, clara y cálida, símbolo de pureza y de emocionalidad.

Posición 2: El asiento de Pilar desaparece de escena. El asiento de Candela permanece en su lugar y posición. El panel que está al lado del asiento de Candela permanece en su lugar, manteniéndose de costado al público, y el otro panel se sitúa al fondo, del lado derecho del escenario (vista desde el público), quedando su lado convexo de frente al público.

Cuando Pilar aborta, en la escena del flashback, la puesta escenográfica se ubica en la **Posición 2**, de tal manera en que Pilar y Candela quedan separadas espacialmente. Pilar está situada en el fondo del escenario, detrás de una de las estructuras semiovaladas.

Este cambio espacial, sumado al de las luces, representa simbólicamente el viaje en el tiempo que Candela está haciendo, para poder “ver” lo que realmente sucedió con su abuela, cincuenta años atrás, y para que Pilar pueda revivir/ recordar el momento y la causa de su muerte. A Candela, en ese momento se le “manifiesta” la verdad que está tras el velo de los secretos familiares, mientras que Pilar se encuentra totalmente “velada” y aprisionada, absolutamente sumergida en su drama, en estado de crisis y de ruina propia. La luz que va virando hacia el rojo sobre Pilar anuncia peligro, tragedia y sangre, la sangre que ella deja derramar en su aborto. Pilar ha llegado a su punto de “error trágico”. El personaje quisiera sostener su máscara de “buena ama de casa y mujer simple y conforme con su vida”, pero la sombra por debajo ha crecido tanto que se le desborda de su propio cuerpo. La sombra del abuso, del sometimiento, de la represión, la violencia y la angustia contenidas, se ha desarrollado tanto adentro de Pilar y ha crecido tanto que se ha vuelto insostenible para ella misma. Esa sombra se le hizo carne, se transformó en un ser humano que crece en su vientre, creado a partir de la violación de su marido. Ese fue el punto cúlmine para la historia de vida de Pilar, y este momento es su “clímax” trágico, donde el personaje, queriendo liberarse de sus ataduras, comete un acto desmesurado y termina autodestruyéndose y llevando su atadura con ella misma. Pilar muere sin consciencia de lo que está haciendo, y a esa inconsciencia la traslada a todo el viaje (onírico y metafísico) que está realizando a Egipto, en el que lleva a su hijo no deseado en el vientre. Durante toda la escena Pilar está de espaldas al público. A modo de metáfora, el espacio, la luz y la posición corporal muestran al personaje encerrado en su propio momento trágico, sin visibilidad clara y sin salida.

Candela observa desde afuera ese momento histórico en la vida de su abuela, sin poder intervenir directamente. Mientras Pilar está iluminada con rojo, Candela está bañada con color azul. Los tiempos se superponen, pero a la vez se identifican como diferentes: ellas ya no pueden interactuar. Entonces ambos personajes están distanciados espacialmente y la luz sectorizada y puntualizada en cada uno de ellos, en diferentes tonos, los recorta y aísla.

Posición 3: Corresponde al momento que denominamos como “Momento metafísico”. Ambos paneles se ubican de manera que los personajes están situados entre ellos. Están iluminados con luz roja. El espacio se transforma en una concavidad que remite a una vagina o útero que envuelve y contiene a los personajes. Las dos sillas desaparecen del escenario.

Como consecuencia de ese “flashback”, no sólo Candela puede conocer lo que la ata a su pasado y que le ha generado el drama de su propia enfermedad (el cáncer de útero de Candela deriva de la muerte trágica por aborto de su abuela, Pilar), sino que también Pilar, a través de los ojos de su nieta, puede verse y “reconocerse” a ella misma, reconocer la realidad de su estado, de muerte, y comprender cómo sucedió. Entonces, ambas pueden encontrarse liberadas de los secretos y acercarse mutuamente.

La puesta escenográfica, luego del “flashback”, se transforma nuevamente, esta vez hacia la **Posición 3**, quedando ambos personajes en el piso, delante de los paneles semicirculares. Pilar abraza y contiene a su nieta Candela quien, en posición fetal, se entrega a los brazos de su abuela. Ambas conforman la perla de esa ostra/ vagina gigante que conforman los paneles que las resguardan. Ambas están sanando su presente y su pasado, su historia y su vínculo de amor. En este momento, dramáticamente, en “otra dimensión” donde el carácter metafísico de la puesta se transparenta también para los personajes, y pueden vivir con sus cuerpos la experiencia viva del encuentro, que trasciende al espacio y al tiempo. Esta imagen da un cierre a todo el contenido simbólico de la obra. El lenguaje corporal y gestual de los personajes, sumado a su discurso, muestra un cambio producido por la liberación de ambos, por la revelación de la verdad que les da permiso para comprender y asumir su propia identidad, su propio lugar en el mundo. Luego de esto, Pilar puede irse y continuar su camino hacia “el éter”, y Candela puede quedarse para continuar su camino y decidir ella misma sobre su vida.

4.2.4. Sonósfera

La **sonósfera** cumple un rol preponderante en la construcción del avión como espacio de acción. Mientras la escenografía no responde completamente a una estética realista, el sonido acompaña y ayuda a crear los signos de avión en sentido realista.

4.2.4.1. Sonidos en off

Utilizamos grabaciones de sonidos reales para los distintos momentos claves de movimientos de avión: momento del abordaje, del despegue, tránsito en pista, turbulencias, aterrizaje, etcétera. Estos sonidos cumplen un rol muy importante, que es, además de dar verosimilitud al signo “avión”, también dar la sensación de movimiento. Por supuesto, algunos de ellos van acompañados con movimientos específicos de los actores. Por ejemplo, en el despegue, los actores van acompañando los sonidos con movimientos del torso hacia atrás, sobre el respaldo de los asientos, de manera que ambos signos juntos (sonido y movimiento de los actores) denotan el movimiento del avión elevándose.

4.2.4.2. Voces en off

Por otra parte, al sonido lo integra también algunas voces en off, que forman parte del relato dramático. Son grabaciones que también saldrán de la consola de sonido, y corresponden a: la voz de “el médico”, la voz de la pilota “Ana”, y la voz de “Carolina”.

Si bien ninguno de estos personajes aparece visible en escena, tienen mucha importancia dramática, especialmente la pilota “Ana” y “Carolina”. Estos dos personajes tácitos están muy presentes en el discurso de los dos personajes femeninos y forman parte central de sus dramas. La voz de la pilota cumple un doble rol: el de su función en el avión: manejar el vuelo e informar a sus pasajeros; y además tiene un rol poético, ya que es “Ana”: la hija pequeña de Pilar, a la que ella acaba de abandonar para huir de su casa; y es también la madre de Candela, a quien ella no conoció porque murió en su parto. La aparición de esta voz, literalmente, se limita a las intervenciones de la pilota, pero poéticamente, incluso sus “intervenciones técnicas” cobran otro sentido: por ejemplo, anuncia la tormenta y el regreso del avión a Buenos Aires, mientras Candela decide curarse. La voz de Carolina cumple un rol importantísimo a nivel discursivo, ya que a través de sus “off” podemos descubrir gran parte de la trama y del drama. Por lo que, sin estar presentes con el cuerpo, estos dos personajes tienen mucha presencia y la manera en que interceden con propiedad, es con la voz.

La voz de “Ana” es una voz dulce, pero a la vez su discurso es contundente y transmite seguridad y certeza: de alguna manera, la hija y madre de Pilar y Candela, respectivamente, es quien, desde un lugar omiso y omnisciente, lejano pero presente, que representa la cabina de la pilota como espacio escénico sugerido y a la vez como metáfora de “otra dimensión”, puede guiar a los personajes en su vuelo.

La voz de “Carolina” transmite dolor y desesperación, está colocada en un tono dramático, propio del momento en el que se sitúa el correspondiente “off”:

9. LA MUERTE

En oscuridad total.

PILAR: No, no puede ser. No me va a volver a arruinar la vida.

Luz. Pilar, en camión, de espaldas. Está en su casa y tiene una aguja de tejer en la mano. Mientras acciona va el siguiente off.

CAROLINA: (off, desesperada) Pilar escuché tu mensaje, estoy preocupada. Por favor te estoy llamando sin parar ¡atendéme Pilar! Yo me estoy yendo ya para Buenos Aires ahora, vos no estás sola. (silencio) Te amo.

Pilar se mete la aguja en la vagina. Alarido de dolor.

4.2.4.3. Música

La música de la obra consiste en “loops” de guitarra y sobre esta base, un violín.

Los sonidos musicales acompañarán los momentos más profundos y conflictivos de la obra, como el “sueño compartido”, el aborto, el encuentro “metafísico” entre “Pilar” y “Candela”, entre otros, para sumergir al público en la realidad de estos personajes y generar el clima dramático que necesitamos.

¿Por qué elegimos como instrumento el violín? El sonido del violín tiene una dinámica “planeadora”, que nos transporta dramáticamente y nos lleva como en un vuelo. El movimiento que transmite este instrumento, además, tiene una dinámica de vaivén, una línea que va y vuelve constantemente. No es unidireccional... “ir” y “volver” pueden ser lo mismo. Esto sucede en “*La patada del camello*”. La línea de tiempo no es unidireccional, los tiempos de abuela y nieta se cruzan y planean sobre este vuelo “astral” con destino incierto.

4.2.5. El Tiempo

“El tiempo esta después”⁴³

El planteo metafísico de esta obra es troncal para el tratamiento del tiempo.

Si bien en el viaje de avión, el tiempo se plantea lineal, es decir, el vuelo avanza hacia su destino: el avión despegar, vuela y aterriza; en el momento en que está suspendido en el aire, los tiempos de los personajes se cruzan, dando lugar a que dos mujeres de treinta años sean abuela y nieta.

El viaje es un paréntesis de tiempo y espacio, donde la dirección del destino es hacia el pasado tanto como hacia el futuro, y el presente está marcado por el desarrollo de este vínculo.

El flashback quiebra y vectoriza la línea temporal suspendida, revelando la coexistencia de dos presentes: mientras Candela, desde su presente, observa el pasado; Pilar viaja a su propio pasado, para revivirlo como presente.

El encuentro final, filial, nos transporta a un agujero cósmico, en donde ya no nos cuestionamos sobre el tiempo, sino que es la unión, el vínculo real entre Candela y Pilar, lo que abarca la escena, creando una nueva dimensión espacio- temporal.

4.2.6. El simbolismo de los objetos

4.2.6.1. El avión/ útero

La trama de la obra encierra un secreto. Ese secreto tiene que ver con la causa de la muerte de la abuela (el aborto) y su consecuencia en la enfermedad de la nieta (cáncer de útero). Ambos dramas se centran en el aparato reproductor de la mujer, en su útero, también símbolo de creatividad y fertilidad, símbolo de vida.

⁴³ Título de la canción de Fernando Cabrera, músico y compositor uruguayo.

Partiendo del lenguaje espacial, componemos un espacio que recrea el interior de un avión, un viaje real que se transforma también en un “viaje astral”, creando una nueva dimensión de tiempo y espacio; pero que a su vez simboliza un útero. Ambos personajes están inmersos en un gran útero que las lleva a cada una a su propio destino.

4.2.6.2. Las perlas

El collar de perlas también es un objeto muy importante y simbólico. En la obra, la formación de “la perla” en la ostra está descrita por Candela como “un intruso, un grano de arena o un parásito que claramente no las alimenta. Algo extraño que las lastima y las irrita a tal punto de que tienen que cerrarse y llorar.” Simbolizan la transmutación de algo irritante a algo precioso.

El collar también simboliza “la herencia” (de ese mismo intruso) que la abuela le transmite a la nieta. El intruso como embarazo no deseado e interrumpido, que se transforma en un cáncer de útero. Así como la ostra puede cubrir al intruso de nácar para eliminarlo, convirtiéndolo en una hermosa perla, Candela puede llegar a salvarse tratando su enfermedad y sanándose. Pilar viene a devolverle la perla de la vida que Candela creía ya entregada por una “lealtad invisible”⁴⁴ a su abuela Pilar. Por eso en el relato, en un punto de conflicto, se produce el aparente “robo del collar”. En realidad, Candela no le roba a Pilar, sino que, por cuestión de cruce de tiempo y espacio, ambas pueden tenerlo al mismo momento.

Las perlas también simbolizan la paradoja “máscara- sombra”, siendo objetos preciosos con los que Pilar se “adorna”, mientras que vienen como producto del sufrimiento de las ostras. Es un regalo que Carolina les hace a ambas, a Pilar y a Candela, y esconden la relación amorosa reprimida entre Carolina y Pilar, al mismo tiempo que la revela.

4.2.6.3. La tormenta.

La tormenta es un tipo de objeto no tangible cuya carga simbólica es muy importante, ya que sucede en un momento clave de la obra, y anuncia un cambio dramático muy significativo:

“PILAR: (*leyendo*) La patada del camello... (*Asustada*) esta es... soy...

CANDELA: Vos... te hice a vos...

MUJER (*v. o.*): Estamos atravesando una tormenta y nos vemos obligados a cancelar el servicio. Por favor, todo el personal a sus puestos de seguridad. Permanezcan sentados y asegúrense de que su cinturón de seguridad esté abrochado. Muchas gracias.

Tormenta. Sonidos aterradores. Habla el comisario por altoparlante.

COMISARIO: Por razones de fuerza mayor nos vemos obligados a regresar a Buenos Aires. Sepan comprender que es por su propia seguridad. Gracias.

⁴⁴ Expresión utilizada en “Constelaciones Familiares” para referirse a los procesos inconscientes que las personas tienen, de repetir parámetros de comportamientos, e incluso fechas, que marcan la historia de sus ancestros.

Esta tormenta se presenta en el momento que ambos personajes “ven” la patada del camello, y se reconocen. Está anunciando que lo que se verá después será más grave aún, y es la verdad. La tormenta se convierte en la causa real y simbólica por la que “Candela” se ve “obligada” a volver a Buenos Aires, luego del encuentro liberador con su abuela.

Lee Strasberg (1972) nos ofrece un ejemplo de una escena donde sucede una tormenta, y les da estas indicaciones a los actores con respecto a este tipo de objeto (la tormenta), abstracto y asociado a una imagen:

Debéis tomar la imagen que el autor nos da y buscar dos cosas. Debéis tratar de crear gente que esté alejada de una actividad exterior por causa de una tormenta que dura tres días, pero también debéis intentar crear la idea de qué clase de tormenta es la que se levanta en el interior de cada persona.⁴⁵

Como dice Strasberg, la imagen no es solo externa, sino que además indica circunstancias internas: ambas protagonistas tienen una “tormenta” adentro. ¿Qué clase de tormenta se levanta adentro de Candela?, ¿qué clase de tormenta se levanta adentro de Pilar?, ¿cómo vive cada una esa tormenta? Y, mientras tanto, las actrices aprovechamos para preguntarnos: ¿qué clase de tormenta se levanta en el interior de Sofía?, ¿qué clase de tormenta se levanta en el interior de Sandra?, ¿cómo la vive cada una?, ¿se asocia, de alguna forma, a la tormenta del personaje? Es algo que la misma escena nos va respondiendo en acción.

La tormenta se produce para esclarecerles a los personajes sobre su propia situación, y que las turbulencias les ahonden en su ser de manera que puedan verse en profundidad y ese “verse” les denote un cambio en su rumbo.

4.2.6.4. El Minotauro

El Minotauro es el logo que representa la compañía aérea en donde Pilar y Candela viajan, “Aerolíneas Minos”.

Como mencioné anteriormente, algunas versiones sobre el mito del laberinto del minotauro (laberinto de Creta) dicen que, luego de haber atravesado todo el laberinto, quien llega al centro, se encuentra con un espejo. Este viaje es un viaje de autoconocimiento para los personajes. Ellos no lo saben y no lo han elegido conscientemente, pero es ahí donde la “magia del destino” actúa para que se produzca el encuentro con la “portadora de su espejo”, que viene a ser el otro personaje. Esto no significa que los personajes se parezcan ni que actúen en espejo, sino que necesitan una de la otra, para poder encontrarse consigo misma y para liberarse de sus ataduras.

⁴⁵ Hethmon Ob. Cit.; p. 102.

4.2.6.5. La patada del camello

Este es un título completamente emblemático y simbólico, está cargado de mucho contenido en la obra.

Por un lado, es el caso clínico que describe Anne Ancelin Schützenberger en “¡Ay, mis ancestros!”, que le dio origen al relato: “Charles, de 39 años, enfermo de cáncer de testículos, descubre (recuerda, en ese siniestro juego organizado por el consciente) que su abuelo, a la misma edad, murió de una patada que un camello le asestó en la misma zona.”. En base a este caso fue que creamos la relación entre “Candela” y “Pilar”. Por otro lado, transpolamos eso a la pintura que Candela hace años atrás de este encuentro, la cual a su vez deriva de un sueño que tuvo de niña:

“CANDELA: Soñé que un camello me pateaba en la concha.”⁴⁶

Lo que el personaje describe en ese sueño es la metáfora de la muerte de “Pilar”, cuyo aborto se transpola en la mente creativa de su nieta como una patada que un camello le da en su zona genital en el medio del desierto, y años después ella plasma esta imagen onírica en una pintura a la que le pone el nombre de “La patada del camello”.

Si bien en la obra el público no accede a ver a la imagen de la pintura, sí se describe a través del relato de los personajes que el rostro de la mujer pintada es parecido o idéntico tanto a Candela como a Pilar.

En la escena “4- Revista Minos”, el Comisario le pregunta a Candela:

COMISARIO: Tal vez está yendo a eso... a buscar si ese lugar existe allá. ¿Le puedo hacer una pregunta? **¿Es un autorretrato?** La mujer de la patada del camello.

Y luego, en la escena “8- El Regalo”, sucede este diálogo:

Candela agarra la revista y busca la página 30.

PILAR: ¿Apareces en las revistas? ¡sos una artista famosa! ¡Cómo no me dijiste!

Candela se petrifica al ver la patada del camello. Mira a Pilar, se da cuenta.

PILAR: (leyendo) La patada del camello... (Asustada) esta es... soy yo

Esta escena simboliza en la obra, un momento de revelación para las dos, y abre la puerta al “flashback” en donde se concretiza la causa de la muerte de Pilar, desconocida hasta el momento para ambas (ya que Candela no la conoce y Pilar/espectro no puede recordarla).

⁴⁶ Texto teatral “La patada del Camello”, de Sofía Gonzáles y Sandra Criolani, Buenos Aires, 2017.

4.2.7. Realismo en el uso del cuerpo de los actores

4.2.7.1. Actores en escena

Tres actores:

Sofía González: personaje de “Candela”

Federico Ferreyra: personaje de “el Comisario”

Sandra Criolani: personaje de “Pilar”

Siendo que la elección de la poética de actuación es realista, el uso del cuerpo de los actores en el espacio responde a este realismo. No hay una estilización de movimientos, o un uso grotesco o expresionismo, por ejemplo, sino que la poética del cuerpo es similar al uso cotidiano que de él hacemos los actores. Hay un solo momento en la obra, que es el del “sueño compartido”, en el que los dos personajes femeninos duermen y sueñan el mismo sueño, y las dos actrices hacemos una serie de movimientos coreografiados, pero su dinámica sigue respondiendo a la poética realista.

Sin embargo, también como mencioné anteriormente, en el “Capítulo 3. METODOLOGÍA”, sí le prestamos atención al uso de las energías y tono muscular del cuerpo, para darle un “color”⁴⁷ particular al cuerpo del personaje y que, por un lado, se diferencie del “color” del actor en estado cotidiano y, por otro, para que los personajes se diferencien entre sí. Por supuesto que ese color podría considerarse como una característica general de comportamiento físico del personaje, pero va mutando de acuerdo a su situación emocional. El personaje del “Comisario” tiene la particularidad de cumplir un “oficio”, tiene la función de servir en un avión, lo cual implica que se necesita ver un cuerpo cómodo, preciso, seguro y con ciertos automatismos en el accionar. Por lo que el actor trabaja con la repetición de las acciones para poder encontrar la comodidad y la fluidez en esas tareas que a él no le son familiares.

Los actores buscamos en nuestros propios cuerpos esos comportamientos.

4.2.7.2. Riesgos de la poética realista de la actuación

Toda situación actoral implica riesgos. Pero observo que el uso de poética realista trae aparejado el problema de la “verosimilitud” con la realidad, y en el uso del cuerpo esto se hace muy evidente: si buscamos un comportamiento diferente al propio, corremos el riesgo de quitarle verosimilitud a la actuación. Y si no buscamos un comportamiento diferente, corremos el riesgo de “hacer de nosotros mismos”. Cualquiera de las dos situaciones implica riesgo.

A través del trabajo en escena descubrimos que nos sirve mucho partir del impulso interno, el cual lleva aparejado siempre una expresión más real. Y es a ese impulso interno al cual “le subimos la potencia” o se la bajamos cuando lo necesitamos. Obviamente, señalados y ayudados

⁴⁷ Con “color” me refiero a una serie de características relativas al tipo de movimientos y al tipo de energía y de intensidad con que se usa el cuerpo. Este concepto de “color” es usado a modo de inspiración, como imagen que da un estímulo para accionar con el cuerpo, y puede incluir también características de “estados físicos”: nerviosismo, pesadez, irritabilidad, temblor, rigidez, laxitud, etcétera.

por el director, quien observa de afuera estos procesos, a modo de “dimerizar” (medir la intensidad) de la expresión en la actuación.

4.2.7.3. La complejidad en la expresión

Teniendo en cuenta que la puesta es **minimalista e intimista**, y que hay una gran *proximidad entre los actores y el público*, la actuación se vuelve, en gran medida, también minimalista. Esto no implica poca expresión, sino, por el contrario, al no ser estilizada o “efectista”, la expresión debe crearse *momento a momento*. Buscamos que cada palabra, cada gesto y cada acción estén cargados de contenido interno, y que puedan ser expresados claramente. Por supuesto que no es tan simple como armar una partitura de acciones y seguirla paso por paso. La mayoría de las veces, lo que las circunstancias demandan es un complejo de varias cosas a la vez. Entonces la expresión no se reduce a un solo significado claro y literal como “poner cara de”, sino que la expresión debe poder mostrar el contenido de la situación interior del personaje. Esta complejidad está apoyada por el trabajo de construcción basado en la máscara y la sombra y en el vínculo entre el actor y el personaje.

4.2.7.4. Construir la “vida interna” del personaje. Crear con la “vida interna” del actor.

Nos apoyamos de experiencias y sentimientos propios de los actores para construir la “**vida interna**” del personaje. Muchas veces esas experiencias no son iguales, pero pueden aplicarse a las de los personajes. Por ejemplo, cuando “Pilar” abre el dibujo de su hija, “Anita”, a la que dejó en su casa y no sabe cuándo volverá a ver, ahí yo como actriz (Sandra Criolani) uso el dibujo hecho por mi sobrino, al que tengo lejos. La situación es muy diferente, claramente: Pilar está abandonando a su hija, y yo no tengo hijos y con mi sobrino mantengo contacto constantemente, es decir, no lo abandoné. Sin embargo, sé que me gustaría verlo con más frecuencia, y adentro mío a veces temo no volver a verlo, y así puedo llegar a imaginarme la idea de no volver a verlo. Ese tipo de ejercicio de “**sustitución**” de la experiencia del personaje por la del actor, suele ayudarnos a que sea más profundo el vínculo con la situación del personaje, hasta lograr que ese imaginario se acerque más al relato propio del personaje, y no tener que seguir pensando en mi sobrino, por ejemplo, sino que, por el hecho de haber encontrado una “puertita” para la sensibilidad que necesitamos, nos permitamos “abrirla” y encontrar ahí la imagen de la experiencia del personaje que creamos. Para seguir con el ejemplo del “dibujo de Anita”, en uno de los ensayos el director me pidió que le describiera, “desde el personaje”, sentada en el asiento del avión, qué era lo que había pasado las últimas horas. Con esa pregunta, me incitó a activar la imaginación, entonces, entre otras cosas, le respondí que: “era de madrugada, estaba lista para venirme al aeropuerto, y pasé por la puerta entreabierta del cuarto de Anita, estaba la luz del velador encendida, entonces me asomé y la vi durmiendo, relajada, con el rostro hacia la pared, entré y le di un beso en los pies, a través de las colchas. - ¿por qué en los pies? - (me pregunto Ernesto) - para no despertarla- (le contesté).

Claro que estaba contestando yo (Sandra, la actriz), pero también estaba contestando “Pilar”. Esas imágenes fueron creadas en mí y pueden sostenerse en el tiempo, pero también reconozco que ese imaginario vino cargado de las sensaciones que me despierta imaginar a mis sobrinos.

4.2.7.5. Uso realista de los objetos y del vestuario

Más allá del nivel simbólico que tienen la mayoría de los objetos utilizados en escena, son objetos cotidianos, y en cuanto a su uso por parte de los actores en el desarrollo de la obra, es realista. Es decir, tienen una funcionalidad análoga a la que tienen en la vida cotidiana: una cartera se usa como una cartera, un celular como celular, un libro como un libro, etcétera. Lo mismo se aplica al vestuario.

4.2.7.5.1. Contraste a nivel visual y simbólico entre los vestuarios de los personajes de Pilar y Candela

Candela es una mujer de treinta años, situada temporalmente en la actualidad. En la obra se muestra un momento de su vida lleno de sufrimiento y oscuridad. Está enferma y en ella está tomando lugar la pulsión de muerte, dejando que la enfermedad siga desarrollándose, y se muestra como alguien poco sociable y poco amable. Por lo que consideramos apropiado que el vestuario de Candela tenga rasgos del estilo gótico y que prime el color negro.

Pilar, por otro lado, es una mujer de treinta años, situada en los años `60s en Buenos Aires. Ella personaje se muestra conservadora, simple, clásica, simpática, amorosa y con mucha pulsión de vida. Por lo que consideramos adecuado que en el vestuario de Pilar se refleje su época y su condición social de ama de casa de clase media- alta, y que primen los colores claros y vivos.

A nivel visual, por lo tanto, el vestuario nos habla de personajes polarizados. Pero este contraste no sólo se produce entre ambos personajes, sino que también habla de la contradicción interna de cada uno. Cómo se visten es parte de la máscara social que esconde su sombra. Candela es el personaje que está vivo, sin embargo, viste “de luto”. En su interior se esconde un ser comprensivo y compasivo, su gran deseo de saber y ver más, y de vivir. Pilar, en cambio, viste de colores vivos, mientras en realidad está muerta. Por dentro esconde mucha ira, enojo y desesperación, esconde el secreto que la llevó a la muerte.

4.2.7.5.2. Vestuario del Comisario a bordo

Este personaje tiene un rol funcional a la obra y a los demás personajes, por lo que la decisión de su vestuario fue que respondiera literalmente al oficio del que da cuenta: usa un traje típico de comisario a bordo de aeronave.

La nota característica que tiene este vestuario, es el logo del minotauro y el uso del color violeta en algunos detalles que, como ya mencionamos, es el color que caracteriza a la aerolínea y representa la transmutación.

4.3. AJUSTES DE LA PUESTA EN FUNCIÓN DE LOS LÍMITES DE PRODUCCIÓN Y DE LA REALIDAD TÉCNICA DE LA SALA TEATRAL

Como ya describí en el apartado 4.2.2.1., hubo un proceso, mediado por ensayos, en el que contemplamos la posibilidad de varios estilos de puestas en escena diferentes, hasta arribar al concepto artístico actual.

En un primer momento, habíamos aplicado a un subsidio especial que otorgaba un presupuesto muy elevado a producciones independientes, entonces pensamos en una puesta que podía solventarse con dicho presupuesto. Esta puesta original correspondía a una concepción realista y contemplaba una infraestructura amplia, con intervención de maquinaria mecánica (motor) que permitiera la movilidad de la escenografía desde la cabina y, además, esta puesta requería de luces especiales (estroboscópicas) para crear efectos visuales, por lo que su realización resultaba ser muy costosa. Entonces, comenzamos a ensayar contando, hipotéticamente, con esa estructura de puesta en escena, sin contemplar, por ejemplo, la intervención de una persona que moviera la escenografía.

Lo que sucedió luego, fue que nos enteramos de que ese organismo finalmente no estaba concediendo subsidios durante el corriente año, por lo que ya no contaríamos con esa ayuda externa, y se nos hacía prácticamente imposible mantener esa magnitud de presupuesto. Estos ajustes económico- financieros afectaron artísticamente nuestra idea original. Así fue que desestimamos la posibilidad de una réplica de avión y de las plataformas motorizadas del primer diseño, dando lugar a un diseño no puramente realista, de dimensiones más pequeñas, y que permitiera la movilidad de la escenografía de manera manual. También los presupuestos originarios destinados a otras áreas de la producción, como vestuario y luces, se vieron afectados y ajustados a los límites de producción reales.

Todas estas modificaciones resultaron muy significativas para el proceso de producción de la puesta en escena y su concepción artística general. Esos ajustes produjeron la necesidad de un mayor desarrollo de nuestra creatividad. Tuvimos que repensar la puesta en escena, y esto nos llevó a concebir un diseño del espacio mucho más minimalista y simbólico, lo cual nos resultó más interesante aún que lo que nos aportaba el primer diseño, ya que esta nueva puesta otorgaría más posibilidades y apertura de sentidos, sin tener que reducirla sólo a su representación realista.

Por otra parte, durante el montaje de la puesta luminotécnica en la sala de teatro, nos encontramos con que algunos de los requerimientos técnicos de nuestra propuesta no podían ser solventados y tuvimos que prescindir de ellos y tomar otras decisiones al respecto. Éste fue el caso de la idea sobre la utilización de luces leds planteadas para ser incluidas en las estructuras movibles semiovaladas, a fin de aportar una variedad de tonalidades de iluminación desde el propio espacio escenográfico. Este planteo requiere de ciertas condiciones de instalación eléctrica y de la consola de luces, que no concuerdan con la realidad de la sala, por lo que, frente a esa situación, la decisión, especialmente por parte del director y diseñador de iluminación, fue la de no aplicar las luces de leds en la escenografía, y rediseñar la puesta utilizando solamente la lumimaria con la que cuenta la sala. Esto implicó cambios en los planes ideados, pero pudimos resolverlos de manera que dichas modificaciones no intercedieron sobre el desarrollo del relato ni de la acción actoral y teatral.

En cuanto al diseño de la escenografía, este también se sometió a una pequeña modificación posteriormente a la instancia de presentación preliminar, en la cuál recibimos aportes muy interesantes y productivos de parte de los docentes integrantes del tribunal y, en base a sus propuestas, decidimos hacer algunas modificaciones. El diseño de las estructuras semiovaladas incluía una tela semitraslúcida, y lo que nos planteó uno de los miembros del tribunal, fue si esa cobertura de tela no desvirtuaría la forma semiovalada propia de la estructura de hierro, transformándola en paredes planas. Luego de esa observación, repensamos la idea y decidimos no colocarle la tela semitraslúcida. Nos dimos cuenta también, ante este cambio de diseño, que la puesta se volvía más austera y minimalista, y a la vez menos realista. Y que, el hecho de no estar la cobertura de la tela, no sólo daba lugar a un mayor traspaso real de la luz a través de las estructuras, sino también a una mayor transparencia en sentido simbólico: un mayor despojo del espacio de contención de los personajes, así como un mayor despojo en la contención de los actores, obligándonos a apoyarnos aún más en el trabajo actoral en el que se centra nuestra propuesta.

5. CAPÍTULO 5 - RECURSOS DE FINANCIACIÓN DE LA PRODUCCIÓN

En cuanto a nuestro posicionamiento con respecto a los modos de producción en el teatro independiente, creemos que la creatividad es una gran aliada para sortear límites económico-financieros y que éstos no deben ir en detrimento de la propuesta artística, pero pueden ser motores de importantes cambios en ella. Creemos que es esa propuesta la que prima y que es necesario defender su realización recurriendo a diversas fuentes: fuentes externas, como subsidios, becas, mecenazgos; fuentes internas, como fondos particulares de los artistas; o incluso optar por demorar la producción, en el caso de que lo requerido se haga más dificultoso por causas económicas, hasta poder obtener los recursos necesarios.

En nuestro caso, primeramente, por falta de percepción de recursos externos, ajustamos la puesta para poder reducir lo máximo posible el presupuesto inicial, arribando a un nuevo presupuesto. Y, frente a la posibilidad de solventar los gastos a partir de fuentes internas, sin tener la necesidad de extender los plazos de producción planteados, decidimos optar por esto y avanzar con la producción.

Entonces, en primera instancia, los recursos financieros parten del propio grupo de producción de la obra, específicamente de las dos autoras y actrices, Sofía González y Sandra Criolani.

En segunda instancia, aplicamos con nuestro proyecto a subsidios como los que otorgan el del Fondo Nacional de las Artes (F.N.A.) y el Instituto Nacional del Teatro (I.N.T.). Para ambos subsidios están abiertas las inscripciones y aún no ha sido evaluado nuestro proyecto. En el caso de obtener respuestas favorables de alguno de estos organismos, como primera medida, se solventarían los gastos ya realizados y, en segunda medida, se repartirían honorarios entre el grupo troncal de la producción (actores y director), según orden de méritos establecido por las productoras.

CONCLUSIONES

“El arte no es la fuente de la ciencia, es la experiencia que surge cuando nos abrimos hacia los otros, la que nos confronta con ellos a fin de entendernos a nosotros mismos.”⁴⁸

A modo de conclusión, puedo decir que este proceso de investigación en el que estoy embarcada, resulta muy interesante y muy rico tanto a nivel profesional como a nivel personal.

La situación de los actores es siempre una situación de mucha vulnerabilidad, de “cuerda floja”, de mucho cambio. Es difícil poder definir cuál es la frontera entre la persona y su “yo actor”, y entre la persona y el personaje. Creo que la situación de actuación es un lugar en el que el actor se coloca, sin saber exactamente cuándo empieza y cuándo termina, hasta dónde ese es el personaje y hasta dónde soy yo, la persona.

La situación de actuación nos pone una luz en frente y nos obliga a entregarnos. A entregar existencia propia, a abrirnos al encuentro con un “otro”, como lo es el público, que está atento y expectante a lo que suceda a través nuestro, y también lo es el texto y el personaje que nos quita la máscara y nos otorga la impunidad y la libertad de “ser lo que queremos ser”, o “ser lo que necesitamos ser”. Pongo el foco en la necesidad porque, es sobre ella que creamos esta “máscara social” con la que andamos “cómodos” por la vida. Sabemos que detrás de ella estamos amparados, estamos preservados, y creemos que con ella somos más aptos para que nos amen, nos respeten y nos vean. Pero, ¿qué pasa si a esa máscara le ponemos otra encima? Peter Brook (2010) dice que:

En el momento en que la máscara nos envuelve de esa manera, el hecho mismo de que nos brinde algo detrás de lo cual ocultarnos hace precisamente que sea innecesaria esa necesidad de ocultarse. Y ésta es la paradoja fundamental de la actuación: como uno está seguro, puede ponerse en peligro. Es muy extraño, pero todo el teatro se basa en esto. Dado que existe una gran seguridad, uno puede tomar grandes riesgos: y porque aquí no estoy yo, no soy yo, todo lo que soy yo está oculto, entonces puedo precisamente dejarme ver, revelarme, puedo permitirme aparecer. (...) Y ahora nos ocultamos al cien por cien, porque sabemos que esa persona que nos mira no piensa que somos nosotros, y gracias a eso justamente podemos romper nuestro encierro, salir de nuestro caparazón. Somos tan prisioneros, además, de tan estrecho repertorio que, aun cuando una parte nuestra quisiera, no podríamos abrir los ojos o alzar nuestras cejas o mover nuestra boca o inflar nuestras mejillas más allá de ciertos límites. Y, de repente, se nos da la posibilidad de hacerlo: podemos abrir más nuestros ojos, podemos alzar nuestras cejas mucho más de lo que jamás hubiéramos imaginado.⁴⁹

Tal como lo dice Brook (2010), paradójicamente, cuando estamos arriba del escenario, nos ponemos otra máscara, la máscara de la actuación, y nos animamos a ser irrespetuosos e irrespetados, nos animamos a ser detestables, a mostrar nuestras miserias, nuestras “sombras”:

⁴⁸ Grotowski, Ob. Cit.; p. 52

⁴⁹ Brook, Ob. Cit.; p. 386.

nos animamos a *ser* en un sentido mucho más amplio que el ser mundano. Nos animamos a mostrarnos frente al otro, a exponernos en público, a revelarnos ante los otros y revelarnos a nosotros mismos.

Los personajes son una gran máscara habilitadora, sin embargo, puedo decir que no todos los personajes son para todos los actores, que no todos los personajes nos habilitan a “romper la caparazón” y poder mostrar la vida que hay adentro. Cuando nos enfrentamos a textos escritos, no todos los personajes nos “convocan” y nos interpelan, no todos los personajes nos llaman la atención. Debemos estar atentos a qué es lo que nos provoca decir: “¡Yo quiero hacer esto!, Quiero hacer este personaje.” Es ahí donde encontramos que algo de nuestro interior se conectó, se vinculó secretamente con lo que interpretamos de lo que leímos, y nuestro cuerpo necesita “accionar eso”.

En esta experiencia de “*La patada del camello*”, puedo experimentar el vínculo, la conexión con un personaje y un relato que me convoca, que me da y me exige existencia, que me abre hacia mi interior y me da acceso a un aparte de mi ser al que antes no podía ver.

Así como los personajes de “*La patada del camello*”, la experiencia de la situación de actuación es como subirse a un avión y embarcarse en un viaje misterioso que te lleva a atravesar el laberinto del minotauro, donde, al llegar al centro, uno se encuentra con un espejo, con el reflejo de sí mismo:

PILAR: (leyendo) La patada del camello... (Asustada.) Esta es... soy yo...⁵⁰

P.D: Cuando ingresé en la facultad, en la materia “Dinámica de grupo” me preguntaron: ¿por qué elegiste hacer teatro? - Yo respondí que no lo había elegido, que él me había elegido a mí. - Mis compañeros se me rieron. Yo también me reí. Pero esa fue mi respuesta real: no sé si elegí hacer teatro, actuar; sé que lo necesito.

⁵⁰ “La patada del camello”, de Sofía González y Sandra Criolani, 2018.

BIBLIOGRAFÍA

- Batson, S. (2007) *Truth: Personas, Needs, and Flaws in the Art of Building Actors and Creating Characters*, New York, Estados Unidos: Rugged Land Books.
- Brook, P. (2010) *Más allá del espacio vacío*, Barcelona, España: Alba.
- Chevallier, J. (2011) *Fenomenología del Presentar, Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 13, 49-83. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/26103/1/23648-82495-1-PB.pdf>
- Guénoun, D. (2004) *¿Todavía teatro?, Entrevista acerca del libro ¿Es necesario el teatro?* realizada y editada en video por Benoît Mory y Maïa Nicolas. Recuperado de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/viewFile/227/190>
- Gómez, Máximo (2012) *El concepto de personaje teatral y sus variables*, Cuadernos El Picadero, cuaderno número 24, Buenos Aires: Ed. Instituto Nacional del Teatro. Recuperado de <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/9/24.pdf>
- Grotowski, J. (1968) *Hacia un teatro pobre*, Madrid, España: Siglo XXI Editores.
- Hethmon, R. H. (1972) *El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*, Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Jung, C. G. (1976) *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Editorial Carat.
- "La guía. Biología. Mutualismo." Recuperado de <https://biologia.laguia2000.com/ecologia/mutualismo>
- Mauro, K. (2014) *Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica* Recuperado de https://www.academia.edu/7516810/Elementos_para_un_an%C3%A1lisis_te%C3%B3rico_de_la_actuaci%C3%B3n._Los_conceptos_de_Yo_Actor_T%C3%A9cnica_de_Actuaci%C3%B3n_y_Metodolog%C3%ADa_Espec%C3%ADfica
- Oída, Y. (2008) *Los trucos del actor*, España: Editorial Alba.
- Real Academia Española, Diccionario. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=FAvLKfB>
- Schützenberger, A. A. (1993) *¡Ay, mis ancestros!*, Buenos Aires: Editorial Taurus
- Wolf, N (2009) *Simbolismo*, Colonia: Editorial Taschen.